Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste.

Mangel und Notwendigkeit einer Nationalpoesie.
Volkstümliche Dramatik. — Die Grenzen der Ton- und Dichtkunst;
nebst einem Urteil über die Wagnerische Kunstform.

Eine Streitschrift

von

Ernst Wachler
Dr. phil.

Berlin-Charlottenburg 1897.
Richard Heinrich.

Von demselben Verfasser erschien in gleichem Verlage:

Tiberius auf Capri.

Tragödie in fünf Aufzügen.

(120 Seiten). Preis M. 1,50.

Unter den Buchen von Saßnitz.

Ein Sommer-Festspiel in fünf Aufzügen.

(96 Seiten). Preis M. 1,50.

Wie die deutschen Theater die Kunst fördern.

Studie über Eingang, Aufnahme und Aufführung der dramatischen Produktion an Provinzialbühnen und Centren.

Mit einer statistischen Übersicht.

(28 Seiten). Preis M. 0,60.

Rezensionsauszüge:

Bayreuther Blätter, 1892 p. 89: Gut, wir können alle einzelnen Beobachtungen und Urtheile unterschreiben . . .

Berliner Neueste Nachrichten, 15. 11. 1892: Es ist ein überraschend trostloses Bild, das diese kleine Schrift von dem Stande unseres Theaterwesens entrollt, überraschend selbst für den, der mit

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlags.

Die
Läuterung deutscher Dichtkunst
im Volksgeiste.

Vom Verfasser erschien im gleichen Verlage:

Wie die deutschen Theater die Kunst fördern. Studie über Eingang, Aufnahme und Aufführung der dramatischen Produktion an Provinzialbühnen und Centren. Mit einer statistischen Übersicht. Mark 0,60.
Bln. 1892

Unter den Buchen von Saßnitz. Ein Sommer-Festspiel in fünf Aufzügen. Mark 1,50.

Nächstdem erscheint:

Schlesische Brautfahrt. Ein Schauspiel in vier Aufzügen.

Die

Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste.

*

Eine Streitschrift

von

Ernst Wachler.

Inhalt:

Berlin-Charlottenburg.
Verlag von Richard Heinrich.
1897.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Am 15. Juni 1893, bei der Feier des deutschen Tages in Chicago, hielt Karl Schurz eine Rede, um den Dank der Deutsch-Amerikaner für die eindrucksvolle Beteiligung Deutschlands an der Weltausstellung auszudrücken. In dieser vom brausenden Jubel der Hunderttausende durchbrochnen Rede heißt es: Der ist nicht fähig, die junge Braut treu zu lieben, der nicht die alte Mutter in teurem Andenken hält. Wer das alte Vaterland nicht ehrt, der ist des neuen nicht wert. So senden wir denn aus der Fülle des deutschen Herzens unsern Gruß über das Meer. Stolz wie wir sind, aus freier Wahl der amerikanischen Republik anzugehören, so sind wir stolz darauf, der großen Nation entsprossen zu sein, die ein Jahrtausend hindurch auf unzählige Schlachtfelder der Waffen, des Gedankens und der Arbeit ihre Siegesmale gepflanzt hat, — der Nation, die ein mächtiges Kulturvolk war, lang ehe Kolumbus die Küsten Amerikas sah. Sagen wir es laut, wie sehr wir das Land lieben, in dem unsere Wiege stand. Mit wehmütiger Brust denken wir an die grünen Wasser des heimatlichen Rheins, in denen sich die altersgrauen, sagenumwobnen Burgen spiegeln; wo die edle Traube glüht; wo der Mensch froh ist, auch ohne zu wissen warum; wo das deutsche Lied doppelt poetisch klingt; wo vom Niederwald das Bild der sieghaften Germania so trotzig über die Grenze blickt — an das schöne, liebe Land, von dem jeder Fuß uns teuer ist, von den dunklen

Forsten des Schwarzwaldes und dem bairischen Hochgebirge bis zu den Dünen der Nordsee, von den tausendjährigen Eichen auf der roten Erde Westfalens bis zu den schlesischen Bergen und den Buchenwäldern am baltischen Meer. — Wir, die wir zu dem älteren Geschlecht gehören, wie haben wir einst die Erniedrigung des deutschen Namens empfunden, als das alte Vaterland in ohnmächtiger Zerrissenheit dalag; als Deutschland nur ein geographischer Begriff war; als der patriotische Geist seine Kraft in zerfahrnen Versuchen versplitterte; als das Volk der Denker nach all seiner glorreichen Vergangenheit nur noch als ein Volk thatenloser Träumer und die Zukunft des Vaterlandes eine trostlose Oede erschien. Wer das erlebt, nur der kann es fassen, wie hoch und hehr das Herz schlug, als die große Kunde über den Ozean kam, der böse Zauber sei gebrochen; der Rotbart im Kyffhäuser sei erwacht und die alten Raben umkreisten den Berg nicht mehr. Das war ein Schauspiel, wie der einst so verspottete deutsche Michel plötzlich aus dem Schlafe erwachte; wie er die gewaltigen Glieder reckte; wie er seinen Schild schüttelte, daß er klang wie alle Donner des Firmamentes; wie das Stampfen seines Fußes den Boden Europas erzittern machte; wie er mit mächtigem Schwertschlag den übermütigen Feind vor sich in den Staub warf; wie er mit Posaunenstimme ausrief: das ganze Deutschland soll es sein.

Der Hochsinn, den diese feurigen Worte atmen, die Gefühle, die sie wach rufen, werden sicherlich in der Kunst Ausdruck gefunden haben, dieser edelsten Blüte menschlichen Geistes, vornehmlich in unsrer Poesie.

Welche wundervollen Gebilde brachte das staufische Zeitalter hervor! Besitzen wir in unsrer neuern Geschichte eine ähnlich große, auf dem Boden des Volkslebens erwachsne Litteratur?

Man klagt, die höchst rege Teilnahme, die den staatlichen Angelegenheiten geschenkt werde, ließe keine für

künstlerisches Wirken aufkommen. Doch was hinderte, diese Neigungen der Kunst dienstbar zu machen und sie durch die Glut politischer Leidenschaft zu bereichern? Verfuhr nicht ein Walther von der Vogelweide ebenso? Das deutsche Reich, wie es Kaiser Wilhelm der Erste mit Hülfe Bismarcks, Moltkes und andrer außerordentlicher Männer heraufgeführt hat, übertrifft an Kraft alle frühern Erscheinungen unsres Volkes — der Rotbart kniete vor dem Sachsenherzog, seinem Lehnsmann; der zweite Friedrich ging unter im Kampfe mit dem Papsttum —: müßten wir nicht um so mehr einen gewaltigen Aufschwung unsrer Poesie erwarten?

Jener ritterlichen und Spielmannsdichtung mit ihrer Freude am reichbewegten Weltleben unter staufischer Herrschaft können wir unsern idealen Klassizismus mit seiner Abkehr von der deutschen Wirklichkeit samt seinen Ausläufern schwerlich an die Seite setzen; so bewundernswert sein Verdienst auch ist, uns eine neue Sprache und Litteratur geschaffen zu haben. Das eigentümlich beschauliche Leben, dem seine Werke entstammen, ist längst verschwunden; die nationalen Gefühle, die uns tragen, die Aufgaben, die sich uns erschließen, die Ziele, die uns reizen, waren dem achtzehnten Jahrhundert unbekannt. Mit welchem Recht beharren wir, bei der ungemeinen Verschiedenheit der Zeitalter, auf der überkommenen Meinung: die großen Weimarer hätten schon alles geleistet, was man füglich von einer deutschen Dichtung je verlangen könne?

Hören wir die Ansicht eines ausgezeichneten Forschers. Die Folgelosigkeit ihrer Dichtung, sagt Goedeke*), ‚giebt unwidersprechlich zu erkennen, daß die Richtung, welche Goethe und Schiller eingeschlagen hatten, weder nach ihrem Ausgangspunkte, dem klassischen Altertume, noch

*) Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl. IV 1, V 238.

nach ihrem Ziele, der klassischen Idealisierung, die Richtung war, in der die Gesamtheit des Volkes ihre volle Befriedigung finden konnte. Sie hatten in ihren Werken eine Litteratur der Bildung geschaffen, die bei allem Umfange, den sie in späteren Zeiten gewann, keine Dichtung des ganzen Volkes war. Beider Schöpfungen sind die maßgebenden geblieben bis auf die Gegenwart und werden es so lange bleiben, bis ähnlich begabte Naturen, frei von dem Glauben, als seien die von den Griechen und den Briten abgenommenen Kunstgesetze die ewigen Gesetze der Kunst, die Dichtung wieder mit ihrem Volke in Einklang bringen und die Poesie der Gebildeten mit einer Dichtung der Volksgesamtheit überwinden.‘

Aber vielleicht ist die jüngste Litteraturbewegung ein Versuch in dieser Richtung?

Unsre Dichtkunst hatte in den siebziger Jahren ihren Tiefstand erreicht; flach und verblaßt, konnte sie in ihrer Armseligkeit nicht im geringsten den Vergleich mit nachbarlichen Erzeugnissen aushalten, die um die Wende des Jahrzehnts eindrangen. Die Brüder Hart stellten die Hohlheit der Modeschriftsteller an den Pranger. Ernst von Wildenbruch riß durch schwungvolle, nach Innerlichkeit strebende Stücke unsre Bühne aus der Niederung empor; schade nur, daß seine frühesten Arbeiten, wie Mennonit und Marlow, die gediegensten blieben, von feinen Novellen abgesehn, und der äußere Erfolg ihn bis zur Seichtigkeit verdarb. Nunmehr ward der litterarische Umsturz laut durch die Streitschriften Carl Bleibtreus verkündet, des Dichters der großartigen Kosmischen Lieder und Heroica. Zwei Gruppen wirkten vornehmlich für die neue Litteratur: die Münchner, nicht ganz ohne vaterländischen Sinn und geschichtliches Verständnis, die ihren Realismus seit 1885 in der jugendlich wilden Monatsschrift die Gesellschaft vortrug, zuerst Liliencron feierte, die Lyrik verjüngte (Arent, Conradi, Falke, Busse) und den sozialen Roman pflegte (M. G. Conrad,

Kretzer); und die Berliner, in engem Zusammenhang mit Bühne und Tagespresse, ein Umstand, der ihr bald steigenden Einfluß verschaffte. Beide Gruppen kennzeichnet die Verbindung mit der Sozialdemokratie, in Henckell, M. v. Stern, Wille, Bölsche, Steiger, und mit dem Anarchismus, in Mackay. Aus der Berliner Gruppe ging eine leichtere Pariser Richtung hervor, von Sudermann vertreten, dessen erstes Sittenstück: die Ehre weithin blendete, und eine strengere naturalistische Richtung, von Holz, Hauptmann*) und Halbe eingeschlagen; jene fand im Magazin für Litteratur, diese in der Freien Bühne für modernes Leben, jetzt Neuen deutschen Rundschau, ihren Ausdruck. Wiener kamen hinzu; doch ein österreichisches Unternehmen, die treffliche Moderne Dichtung, hielt sich nur kurze Zeit. Erstaunlich, wie wenig der Fortgang der Bewegung ihren ersten frischen Anläufen entsprach: das Gepräge der décadence-Litteratur, wie es die Erzeugnisse Bahrs, Tovotes, Holländers, Hartlebens u. v. a. aufweisen, ist durchaus großstädtisch; ihre Kleinkunst gipfelt in seelischer Zergliederung und Stimmung, weshalb sie in der erzählenden Gattung am meisten erreicht. Das Berlinertum breitete seine Herrschaft aus:

*) Hauptmann benutzte, nach Holzens und Schlafs Vorgang, anfangs die Kunstformen, um das alltägliche Leben abzubilden. Sind seine frühern Erzeugnisse (Vor Sonnenaufgang bis zu den Webern) auch sehr verständlich aus den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bewegungen der Gegenwart, so sind sie deshalb durchaus noch nicht künstlerisch gerechtfertigt: ein Irrtum, der auf der Verwechslung des historischen Maßstabes mit dem ästhetischen beruht. Die Bilderreihe ohne Fortschritt, die der mißlungne Florian Geyer bot, deckte die Unzulänglichkeit des naturalistischen Studienverfahrens für den großen Bau des historischen Schauspiels auf. Eine Umkehr kündigten die lyrisch-romantischen Teile von Hanneles Himmelfahrt an, und in der versunkenen Glocke hat der Dichter, zum größten Vorteil für sich, mit seiner künstlerischen Vergangenheit völlig gebrochen: keine falsche Theorie band seine Einbildungskraft; ein inneres Erlebniß, eine Idee, fand Gestaltung; so gelang ihm, wie mir scheint, zum ersten Mal eine reine Kunstschöpfung.

mehr Verständigkeit und Schwunglosigkeit, eine größere Armut an Erfindung, Einbildungskraft und Natursinn als in dieser Straßen- und Kaffeehauslitteratur, läßt sich kaum denken. Durchweg Litteraten-Schriftstellerei, konnte sie ihrer Herkunft nach gar keine Berührung mit Volkstum und Landschaft haben: eine unermeßliche Kluft trennt ihre Unfreiheit und Gedrücktheit von dem königlichen Geist echter deutscher Dichtkunst, wie er im Hildebrandslied, in der Nibelunge Not, im Faust lebt.

Es lohnt nicht der Mühe, die naturalistische Theorie zu bekämpfen: jedes bessere wissenschaftliche Lehrbuch giebt eine Widerlegung dieser Irrtümer. Zudem hat kein Anhänger des Naturalismus sich mit seiner gründlichen Darstellung befaßt.

Die litterarische Umwälzung hat unsre verknöcherte Litteratur wieder zum Leben erweckt, die Beobachtung und den Wirklichkeitssinn geschärft; doch, im Gegensatz zum Sturm und Drang im Zeitalter Friedrichs des Großen, hat sie ebensowenig erhabner Kunst wie nationaler Selbständigkeit nachgetrachtet.

Die vorliegenden Aufsätze geben nun die Anschauungen eines Kreises wieder, der, mannigfach in Geschmack und Neigung, einig in einer grundsätzlichen Anforderung an unser künstlerisches Schaffen, dem heutigen Litteraturgetriebe der Großstädte fremd und ablehnend gegenübersteht.

Bei der Vertiefung des vaterländischen Strebens scheint es denkbar, daß breitere Schichten, die längst den unwürdigen Zustand unsrer Dichtung wahrnahmen und sich von ihr abwandten, an den Versuchen zu ihrer Erneuerung in einem lebensfreudigen, ländlich gesunden Geist einigen Antheil nehmen werden.

Was verlangen wir nun? — Nichts andres als eine volkstümliche Poesie: eine solche, die in der Art, Eigenheit und Geschichte unsres Landes und Stammes wurzelt, die dem Geist und

der Größe der geeinten deutschen Nation entspricht.

Mit diesem so einfachen und selbstverständlichen Ansinnen, das sich mit der Auffassung eines Dichters wie Wilhelm Müller, eines Kunstrichters wie Otto Ludwig, eines Gelehrten wie Karl Goedeke deckt, finden wir uns drei Gruppen feindselig gegenüber:

der formalen litterargeschichtlichen Kunstdichtung der feineren Bildung und Gelehrsamkeit, zumeist nach dem Vorbilde der Klassiker, oder dem Epigonentum;

dem Naturalismus als einer undeutschen Nachahmung der Ausländer (Zolas, Ibsens, Dostojewskys, Tolstois u. a.);

der geschäftsmäßigen Schriftstellerei (Journalismus) und Theatermißwirtschaft.

In diesem Kampfe knüpfen wir an den letzten großen deutschen Meister: an Richard Wagner, an. Sein Lebenswerk, das rastlose Wirken für eine selbständige nationale Kunst und Kultur, gilt es fortzuführen.

Wir wenden uns an den Künstler und an seine Hörer, nicht an den Gelehrten, deshalb suchten wir unfruchtbarer Erörterung auszuweichen und womöglich Umrisse einer farbenreichen Wirklichkeitsdichtung und einer Bühne zu entwerfen, wie sie einheitlich aus unserm vielgestaltigen Volkstum emporwachsen könnten. Denn schöpferisch aufbauen soll die Kritik; fördern ihre Urteile die Kunst nicht, so zersetzt sie nur und ist wertlos.

Es wär ein Mißverständnis unsrer Absichten, wenn man uns den Einwurf machte: solch eine Kunst ist ja bereits in Anzengruber, Rosegger und andern vorhanden. Wir sehen die Werke dieser volksmäßigen Dichter mehr als Vorbereitung denn als Vollendung an. Haben wir etwa bei ihnen, wie bei Klopstock oder Ibsen, das Empfinden, daß sie als Neuerer mit bewußter Kraft vordringen? Ist doch ihre der Unterhaltung zuneigende Form nicht die höchste. Wir aber fordern eine landschaftliche Poesie von größerer Höhe des Standorts und

der Auffassung, von reichstem Gehalt und strengem Stil. Wie Hebel zu Scheffel, wie Reuter zu Jean Paul, wie Anzengrubers Bauernstück zu Schillers Tell, verhält sich ihre provinzial gebundne Kunst, mit engerem Gesichtskreise, beschränkt in der Wahl der Gegenstände und Konflikte, zu der von uns gewünschten, die in der Heimat wurzelt, aber das Weltgetriebe überblickt und richtet. Jene stellt auch das Besondre dar, diese nur das menschlich Allgemeine; jene findet Behagen am Stofflichen, dieser ist allein die Idee wichtig, der Stoff nur Mittel.

Es sind Anzeichen für solch eine aufsteigende Entwickelung vorhanden. Ein in Gehalt und Form vollendetes deutsches Kunstwerk liegt in Hauptmanns Märchenstück: die versunkene Glocke vor; doch zeigt auch dies gemütstiefe Erzeugnis die mehr lyrisch-weiche als großdramatisch-kraftvolle Anlage des Künstlers, dessen ungemeine formale Feinheit etwas weiblich anmutet. Immerhin dürfen wir dies Werk nach Duft und Stimmung einer provinzialen Dichtkunst zurechnen. Die Bestrebungen Sohnreys zielen ebendahin. Endlich nenn ich die Dichtungen des Elsässers Lienhard und seine Wirksamkeit für eine bunte, gestaltenfrohe Volkskunst.*)

Diese unsrer Zeit entsprechende, auf das Historische und Monumentale gerichtete deutsche Poesie, die romantische und realistische Züge verschmilzt, scheint nicht ganz aussichtslos: aber ein theoretisches Eintreten für sie muß ihr den Boden bereiten und das Verständnis für sie erleichtern. Dies ist der Grund unsrer Veröffentlichung.

*) Lieder eines Elsässers, 2. Aufl. Wasgaufahrten, ein Zeitbuch. Till Eulenspiegel, Bühnendichtung, 2. Aufl. Gottfried von Straßburg, Schauspiel. Straßburg i. E. Verlag von Schlesier und Schweikhardt. Vgl. auch die Streitschrift eines Provinzlers: Die undeutsche Litteratur der Gegenwart, Berlin 1892, und die Aufsätze Lienhards im Zwanzigsten Jahrhundert, der Täglichen Rundschau und der Deutschen Zeitung, welche sich mit unsern Anschauungen decken.

Die drei hier vereinigten Abhandlungen ergänzen sich. Die erste untersucht das Verhältnis der Dichtkunst zu der uns umgebenden Gesittung; sie vermißt und fordert deshalb eine Nationalpoesie. Die zweite, zuerst 1894 im zweiten Maiheft des Kunstwarts veröffentlicht, kennzeichnet die Aufgabe genauer für den Schauspieldichter. Die dritte wendet sich gegen die Verderblichkeit des Opernwesens. Insofern sie es unternehmen, das Gebiet der Dichtkunst abzustecken gegen Wissenschaft, Rhetorik und politische Schreibarbeit, im besondern aber gegen die Musik, läßt sich das Buch ansehn als ein Versuch, Grenzen zu bestimmen.

Hierbei war die Kunstwissenschaft unentbehrlich. Doch nicht ermüden soll sie, sondern wecken; nicht nörgeln an Geschaffnem, sondern Blick und Bahn frei machen für zukünftige Werke, Hindernisse zerstören und Begabungen entfesseln. Und in diesem Beginnen leitet uns das Wort des edlen Schiller, daß im Vaterlande die starken Wurzeln unsrer Kraft sind.

Mangel und Notwendigkeit einer Nationalpoesie.

Wenn jemand fragte, ob den Deutschen, diesem waffen- und geistesgewaltigen Volke von reichsten Anlagen, jetzt, im Zeitalter neuer Machtentfaltung, eine große Dichtkunst eigentümlich wäre: welcher Einsichtige getraute sich, mit einem Ja zu antworten?

Möglich, daß im Verborgnen edle Schöpfungen bestehn, denen der Zutritt auf den Markt verschlossen; bietet doch der Buchhändler wie der Bühnenleiter der Gegenwart seinen Abnehmern die Werke der hohen Gattungen nicht an und bringt unterhaltende Erzählungen und hausbackne Stücke, zumeist ohne Kunstwert, in unermeßlicher Fülle heraus; auch andre Waare, wenn sie der Gelegenheit und dem Tage dient. Aber nur die dichterischen Erzeugnisse, die öffentlich geworden sind und lebendig wirken, unterliegen unsrer Kenntnis und dem Urteil.

Allein die Mehrzahl dieser Werke ist von sehr geringer Bedeutung. Sie ahmen entweder den Weimarern nach oder den Franzosen, Skandinaviern und Russen; als formgewandte Kunstdichtung der Nachkommen oder als Naturalismus der Jüngeren. Vaterländische Vorwürfe werden durch äußerliche und flache Behandlung oder gar durch ekelhafte, den Höfen kriechende Gesinnung des Verfassers entweiht. Wohl schaffen einzelne deutsche Dichter selbständig, wie K. F. Meyer, Fontane und Liliencron; jedoch die Gesamtheit unsrer Dichtkunst zeigt kein einheitliches Gepräge; sie kennzeichnet das Gemisch der Stoffe und Formen, der Mangel jeder frischen Ursprünglichkeit und volksmäßigen Eigenart.

Indes ein Teil des Volkes noch vom Erbgut zehrt, wächst stetig, zu unserm Verderben, die Herrschaft der ausländischen Erzeugnisse und des welschen Geschmackes. Die Dichter dämmen, verblendet, diese Flut nicht zurück; sie lassen sich von ihr tragen, statt fest auf heimischem Grunde zu stehn und durch den Angriff den fremden Eroberern zu begegnen. Die Vermittler der Kunst, nur von geschäftlicher Rücksicht bestimmt, geben dem Drucke nach. Der Buchhändler verschmäht Gedicht und Schauspiel, die, unwürdig genug, um seine Gnade betteln; der Bühnenleiter, der schmählich die Neigungen seiner Zuschauer vorschützt, führt keine neuen Dichtungen von Adel und Eigenheit auf; er erwirbt die Zugstücke aus dem Ringe von Berlin, Wien, München, Dresden, Frankfurt a. M. und Hamburg. Den zahlenmäßigen Beweis hierfür erbrachten wir in einer Untersuchung über Eingang, Aufnahme und Aufführung der dramatischen Werke an Provinzialbühnen und Mittelpunkten (Wie die deutschen Theater die Kunst fördern, Berlin 1892), deren Ergebnisse, von Tagesblättern und Zeitschriften verbreitet, unwiderlegt blieben. Die Unfähigkeit der leitenden Hofbühnen, im einzelnen öfters dargethan*), war deutlich; aber ihre Grundsätze bieten eiue Erklärung; und es ist für den Künstler nützlich, sie kennen zu lernen.

Eine Arbeit, die unempfohlen Anspruch auf Beachtung seitens der königlich preußischen Anstalten erhebt, darf weder die Konvention verletzen noch sich chauvinistisch ausnehmen d. h. bei andern Völkern Anstoß erregen. So ist jedes Schauspiel vom Raube Straßburgs unmöglich. Von vornherein ausgeschlossen sind sodann Stoffe aus Zeiten, die zu fern liegen, wie aus der Antike, der deutschen Vorzeit, oder zu nahe: denn die Darstellung von Mitgliedern des Hauses Hohenzollern ist bis zurück zu Friedrich dem Großen einschließlich untersagt und nur

*) Die künstlerischen Leistungen der kgl. preußischen Hofbühnen im Jahr 1892; Zwanzigstes Jahrhundert, Juniheft 1893.

als Ausnahme, auf die Erlaubnis Sr. M. des Königs hin, zulässig.

Da nun die preußischen Fürsten in den großen Bewegungen der neuern Geschichte selbst hervorragend wirkten, und das Bild solcher Ereignisse ohne sie mangelhaft und entstellt erschiene, da die Behandlung von Gegenständen aus den Religionskriegen, der Reformation und den Kämpfen von Staat und Kirche Gefühle der Zeitgenossen kränkte und gegenwärtige Zwietracht schürte, da endlich Thaten und Leben der Ahnen, gleichsam veraltet, nicht viel Anteil erwecken können: nun, nach welchem Fetzen vaterländischer Geschichte darf der unabhängige Künstler da noch greifen?

Ohne Kenntnis der Notlage und der Gefahr, ohne Lust und Fähigkeit zum Widerstand ist die Masse der Leser und Zuschauer dem Andrang des Schlechten und Ungesunden preisgegeben; immer tiefer sinkt ihr künstlerisches Verständnis, ihr Feingefühl, bis zum rohen Gefallen am nackten Stoff.

Für den Mangel einer Nationalpoesie sind zwei Ursachen denkbar. Willenskräftige Begabungen können fehlen oder der Boden für ihre Wirkung: die vermittelnden Stätten und der empfängliche Kreis, Kunstanstalten und ein kunstsinniges Volk. Wir glauben nicht, daß Ernst und Glut deutscher Kunstjünger erloschen sind; deshalb schicken wir uns an, den Nährboden unsrer Kunst zu prüfen.

Eine hohe Blüte der Kunst, wie die hellenische Bildnerei, die kirchliche Malerei und Baukunst, die englische und spanische Dramatik, ging stets, so läßt sich beobachten, aus einheitlicher Kultur hervor und nicht aus dem Streit der Lehrmeinungen, sondern aus dem Schaffen einer naiven Überzeugung, die dem Volksgefühl entsprach. Trefflich schildert Droysen*) das innige Verhältnis

*) Des Aischylos Werke, Berlin 1832 I 179 f.

zwischen hellenischer Kunst und der in sich geschlossnen Kultur. ‚Es ist das Eigentümliche des hellenischen Altertums und namentlich der Aischyleischen Zeit', sagt er, ‚daß sie in der Kunst und die Kunst in ihr die höchste Bedeutung entwickelt hat. Damals war die Andacht Freude und der Gottesdienst Genuß. Es ist von entscheidender Bedeutung, daß das antike Drama, aus dionysischen Festen hervorgegangen, zu aller Zeit diesen Charakter der Heiligkeit und der Festfeier beibehalten hat, daß es für das gesamte Volk bestimmt ist, und in seiner Volkstümlichkeit die allgemeinen Interessen unmittelbar in seinen Bereich ziehn darf, daß der Dichter kraft seines heiligen, fast priesterlichen Berufes orakelgleich von dem Höchsten und Heiligsten zu dem Volke spricht, wie es ihm die Erfahrung seines Lebens gelehrt und die Begeisterung des Gottes gegeben, daß endlich des Volkes Schauen wie Andacht und Gebet ist, weit entfernt von der widerlichen Affektion der Kunstkennerei und kritischer Gleichgültigkeit. Der hohen Heiligkeit der dionysischen Festfeier entspricht das Äußere ihrer Aufführung, die zu schmücken und zu verherrlichen die Bürger, die Bezirke der Stadt mit einander wetteifern.' Wie groß der Unterschied unsrer Zustände gegen jene! „Zu dem Ernst des geschichtlichen Lebens hat sich die Religion des Trostes gesellt und durch die strenge Zucht der Kirche ist die Naturkraft der neuen abendländischen Völker in langen mühseligen Jahrhunderten gebrochen; endlich zur Freiheit des Wissens und Gewissens, zur Mündigkeit und Selbstständigkeit gereift, sehen sie sich einer furchtbaren Verwirrung der Rechte und Pflichten, einem Chaos unnatürlicher Zustände und verwilderter Bedürfnisse, dem Fanatismus der Industrie, der labyrinthischen Heimlichkeit des öffentlichen Lebens, der fieberhaften Unnatur eines überwachten geschichtlichen Lebens verfallen. — Das ist der Boden nicht, in dem die Kunst in dem schönen Sinne des Altertums wurzelt; wohl noch für einzelne

höchste Form und höchster Inhalt, für viele noch erhebend und innerstes Bedürfnis, hat sie aufgehört unter den Bedingungen des Volkslebens zu sein, und so ein schönstes Element ihrer Förderung und Wirkung eingebüßt, wofür sie die Gunst hoher und höchster Zirkel und der coquette Indifferentismus der Gesellschaft nicht entschädigen kann; in diesem farblosen Gemenge geistiger Interessen, diesem Potpourri allgemein europäischer Bildung hat kaum noch die Poesie mit der Sprache einen Rest nationeller Eigentümlichkeit und Unabhängigkeit gerettet; auch den muß sie aufgeben, sobald sie in ihrer höchsten, der dramatischen Gestalt praktisch ins Leben treten will; sie darf dann nicht an den Leiden und Freuden des Volkes Teil nehmen, sie darf nicht Interessen berühren, die höher oder tiefer liegen als die normale Wasserhöhe der beglaubigten Unschädlichkeit.‘

Man hat die Frage aufgeworfen, worin denn eine geistige Kultur bestünde? Der letzte in der Reihe der deutschen Philosophen, Friedrich Nietzsche, gab hierauf die Antwort: in der Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen oder in der Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes.*) Worin bestünde nun eine Nationalkultur der Deutschen? Offenbar in der Ausbildung und Entfaltung der Anlagen ihres Volkstums, in der Durchdringung der äußern Lebensformen mit der Eigenart des deutschen Wesens.

Den Abstand zwischen heimischer und fremder Art kennt der Gelehrte wie der Mann aus dem Volke; jener ermißt ihn durch die Mittel seiner Wissenschaft, dieser mit Sinn und Gefühl. Seit Jahrhunderten war der Deutsche dem Ausländer merkwürdig durch Liebe zur Einsamkeit, Unabhängigkeit des Geistes und naturwüchsige Ursprünglichkeit.

---

*) Unzeitgemäße Betrachtungen, erstes Stück. 2. Aufl. Leipzig 1893.

Es liegt am Tage und läßt sich durch die Zeugnisse unsrer ausgezeichnetsten Köpfe erhärten, daß wir eine reine Kultur, die den fruchtbaren Boden für eine große Volkskunst abgeben könnte, nicht besitzen. Das Urteil der Fürsten des Geistes über die gegenwärtige deutsche Öffentlichkeit brandmarkt den Wirrwarr der nachgeahmten Stile, der Trachten aller Zeiten und Völker und findet in dem geschichtlichen Wissen um alles die Ursache der Willenslähmung, der Unkraft, schöpferisch zu wirken, der Barbarei. In vielem nähern sich auch die wirtschaftlichen, gewerblichen und Gelehrtenverhältnisse bedenklich denen des alexandrinischen Zeitalters und des römischen Kaiserreiches.

Der Stand unsrer Gesittung ist durch eine Anzahl beklagenswerter Thatsachen gekennzeichnet. Die Weltanschauung der Deutschen ist zerklüftet, bei viel wie bei wenig Unterrichteten. Der Mangel eines altüberlieferten Volksglaubens wird doppelt fühlbar bei der Zwietracht der christlichen Bekenntnisse, der römischen Richtung des einen und der Aussichtslosigkeit ihrer Verschmelzung. Das Recht ist dem gemeinen Manne nicht verständlich genug. Unmöglich ist ein Zusammenschluß der im Staate kämpfenden Parteien zum Wohle des Ganzen, weil zwei von ihnen mit weltbürgerlichen Zielen ihren Schwerpunkt außerhalb des Vaterlandes haben. Fremdheit oder gar bittrer Haß trennt die Stände, bisweilen die Berufe von einander und spaltet die Geselligkeit, so daß ein echtes fröhliches Volksfest nur noch bei einigen Dorfgemeinden zu finden ist. Das Erziehungswesen der Schulen bildet, seiner Abkunft von Anstalten der mittelalterlichen Geistlichkeit gemäß, durch eine langjährige Stubenabrichtung Halbgelehrte voll buntscheckiger, unvereinigter Kenntnisse aus, Unfertige, deren Sinne und Haltung geschwächt sind, doch keine an Leib und Geist blühenden jungen Deutschen, innig vertraut mit der Natur und kunstempfänglich. Durch die höchst unheil-

volle Anziehungskraft und den Einfluß der Mittelpunkte von Großhandel und Großindustrie mit der Gleichförmigkeit ihrer Bauten, ihrer Zerrüttung der Seßhaftigkeit, ihrer gewaltsamen, wahnsinnigen Massenhalbbildung, wird die Naturentfremdung befördert; verwüstend dringt die Welschheit in Mode, Tanz, Sitte, Sprache und Denken in die Provinz. Die Kunst, von fremden Vorbildern abhängig, erleidet keine Ausnahme. Von großstädtischen Schriftstellern betrieben, wird die Dichtkunst hineingerissen in die Hast und den Schmutz des Alltags; schattenhafte Schauspiele und Romane erörtern gesellschaftliche oder sozialpolitische Fragen und Fälle*) in gewöhnlicher Sprache, sie reden über eine Sache, statt menschliche Gestalten und ihre Seelenkämpfe darzustellen: eine Welt der Niedrigkeit, von niedren Köpfen gespiegelt. Die dem Preßlärm ferne künstliche Dichtung der Nachfahren, von Gelehrten und Kennern ausgeübt, entbehrt der lebendigen Kraft. Die städtischen Anstalten unterm Namen der Kunst dienen als geschäftliche Unternehmungen

---

*) Belege: R. Vossens neue Zeit (Wahrheitsbegriff); Sudermanns Ehre, Heimat (Ehrbegriff); Fuldas verlornes Paradies (Ausstand von Fabrikarbeitern); Hauptmanns Einsame Menschen, Fuldas Sklavin, Wildenbruchs Haubenlerche, P. Lindaus Erste (Ehe, Scheidungsrecht, Mißheirat); Halbes Jugend (Recht der Sinnlichkeit); v. Roberts Satisfaktion (Zweikampf und Genugthuung), Philippis Dornenweg (Verurteilung Unschuldiger); Widmanns Jenseits von Gut und Böse (Nietzsche bekämpft); Wohlbrück, das Recht auf Glück; das Recht der Frau, das Recht auf Arbeit u. s. w. Wer dumpf-niederdrückende Erzeugnisse wie Ibsens Nora, Gespenster oder Hauptmanns Weber für meisterhaft ansieht, erwäge das Urteil Schillers über den treuen Maler des Wirklichen (im Vorwort zur Braut von Messina). ‚Nur den Stoff der Welt wird er uns wiederbringen, aber es wird eben darum nicht unser Werk, nicht das freie Produkt unsers bildenden Geistes sein, und kann also auch die wohlthätige Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht, nicht haben. Ernst zwar, doch unerfreulich ist die Stimmung, mit der uns ein solcher Künstler und Dichter entläßt, und wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt.‘

unkünstlerischen Zwecken; überdies wären großstädtische Besucher für eine Volkskunst von Leidenschaft und Eigentümlichkeit zu überbildet, zu witzig, zu unkindlich und naturentwöhnt.

Die Ursachen dieser Beschaffenheit der Gegenwart, des Mangels einer einheitlichen Kultur, erklären sich aus dem Verlaufe der deutschen Geschichte, aus der schrecklichen Störung und Ablenkung der ursprünglichen Anlagen und Entwicklung.

Die zersetzenden Einwirkungen der Fremde begannen mit dem blutigen Siege des römischen Kirchentums. Es zerstörte mit der Weltauffassung Wurzeln unsres Volkstums und verursachte den ungeheuren, folgenschweren Bruch mit der eignen Vorwelt, der glücklicheren Völkern erspart blieb. Seine Geistlichkeit war der Träger einer unvolkstümlichen Gelehrsamkeit. Französischer Einfluß bestimmte das christlich-germanische Gebilde des Ritterstandes. Durch die Entdeckung des Altertums, den Gebrauch seines Wissens als Rüstzeug wider die Kirchenlehre gelangte die Nachahmung der Griechen und Römer in Kunst und Sprache zur Macht. Die Fremdherrschaft und das Elend des dreißigjährigen Krieges drückten das nationale Leben auf die niederste Stufe hinab und zertrümmerten Entwicklung und Überlieferung. In der Folge ergoß sich die französische Kultur, als Sprache, Litteratur, Hofgepräng und Tracht, in unsre Lande; ein Vorgang, dem die weltbürgerliche Geistesrichtung des achtzehnten Jahrhunderts noch zu statten kam. Die Thätigkeit des deutschen Klassizismus vollendete die Bewegung der Renaissance.

Glücklicher Weise tritt dem Vorgange der Auflösung der Versuch des Wiederaufbaues nicht erfolglos entgegen. Der kühne Luther reißt sein Volk los vom römischen Vormund. Eine Reihe von Hohenzollern: der große Kurfürst, Friedrich Wilhelm I. und Friedrich der Große hemmen die politische Zerfahrenheit durch die Schöpfung

eines selbständigen Staatswesens, sie ermöglichen die Freiheit des Kriegsdienstes, des Handels, der Glaubensbekenntnisse und gewähren damit die Grundlage für eine Erneuerung und Verjüngung des deutschen Lebens. Auf dem ostelbischen grundbesitzenden Adel, seiner schlichten Treue und Tapferkeit ruht ihr Heer, ihre Verwaltung; ein Getriebe, staatlich und von starkem Wirklichkeitssinn, aber von kurzem Alter und fast verständnislos für die geschichtliche Entwicklung deutschen Kultur- und Verfassungslebens.

Dem jungen preußischen Staate fremd oder feindselig, wird das deutsche Bürgertum der größern Städte der Urheber einer gewaltigen Geistesbewegung. Seine lange geschichtliche Vergangenheit, sein Mangel an Verständnis und Leidenschaft für staatliches Wirken erklären ihren Ausgang: die menschlich allgemeine und weltbürgerliche Richtung und das ideal-idyllische Gepräge ihrer Schöpfungen, die die übernommne Litteratur der Alten nachzubilden suchten.

Gleichwohl hatte die Umwälzung der Geister mit der Erkenntnis vom Unterschiede der nationalen Eigentümlichkeiten und vom Werte des Heimischen begonnen. Hamann fand, daß ‚wir den Griechen und Römern um so ähnlicher werden, je weniger wir sie nachahmen.‘ Kant äußerte die Ansicht, daß ‚an fremden Sonnen der originale Geist nicht reife.‘ Der unvergleichliche Herder stellte eine nationale Kultur und Kunst als die höchste irdische Vollkommenheit eines Volkes hin. ‚Wäre Deutschland‘, sagt er bescheiden, ‚von der Hand der Zeit am Faden seiner eignen Kultur fortgeleitet worden, unstreitig wäre seine Denkart arm, eingeschränkt, aber unserm Boden treu, ein Bild ihrer selbst, nicht so mißgestaltet und zerschlagen. In Luther erschien etwas davon, aber bald hat die römische Bildung des Humanismus wieder alles überschwemmt.‘ Die deutsch-ländliche Richtung der Bürger, Hölty, Voß, Claudius zu Göttingen und Eutin

ward durch die reiche Kunstdichtung der Weimarer verdrängt. Der Bruch Goethes mit den volkstümlichen Bestrebungen seiner Jugend entsprach der Hinwendung der Zeitgenossen zur Antike, der Abkehr von der Wirklichkeit des deutschen Daseins.

Erst der zermalmende Sturz im Jahre 1806 ließ die fruchtbare Verschmelzung der deutschen Geisteswelt mit dem preußischen Staatswesen beginnen: die Berliner Hochschule ward 1810 gegründet, der Krone Preußen dienten ein Stein und Hardenberg, ein Scharnhorst, Gneisenau und Blücher, ein Fichte, Wilhelm von Humboldt und Schleiermacher; zur Wiedergeburt des Vaterlandes aus der Grund- und Stammnatur des Volkes. Die Romantik, ein Kleist, Fouqué, Müller, Eichendorff, die Brüder Grimm, tritt im Felde, in der Dichtkunst, in der Wissenschaft ein für Heimat und Volkstum. Von hier gehen all die Strömungen aus, welche das wahrhaft deutsche Leben der Gegenwart speisen: der von Bismarck entschiedne Kampf des Bürgertums für die Einigung der meisten Stämme in einer Reichsverfassung, für die Ausbreitung der deutschen Macht im Auslande, der Kampf für die Reinheit der Muttersprache, der Sitte, der Tracht; der Kampf für die aus Unwissenheit vernachlässigte Ausbildung des Körpers, für die von Fichte und Jahn verlangte Nationalerziehung statt des Schulwesens, die Bewegung für Jugend- und Volksspiele und die Veredlung der Feste; der Kampf für ein deutsches Kunstleben, wie ihn Wagner führte; schließlich die Forderung einer nationalen Kultur überhaupt, wie sie Richard Wagner, Nietzsche, de Lagarde, Karl Hillebrand, Treitschke u. a. begründeten. Die Gesamtheit dieser hochsinnigen Mühen hat zum Ziele die mächtige Hebung der Volkskraft mittels der Naturgewöhnung und des Wettstreits und die Entfaltung eines reichen eigenartig deutschen Lebens.

Die Mittel, die die Gesundheit, Schönheit und Kraft

der Deutschen aufs höchste steigern, können nur bestehn in der Reinigung des Volkstums, der Ausscheidung oder der Aufsaugung des Fremden, der Vernichtung des Entarteten; dann in der Wahrung und Neuschöpfung heimischer Art: der Erziehung und Bildung zu männlicher Selbständigkeit, der Erhaltung der Stammessonderheiten, die nicht das Gedeihen des Ganzen beeinträchtigen, wider die Sucht des Abschleifens und Gleichmachens, endlich dem volkstümlichen Ausbau der Feste, der Kunst- und Kulturanstalten. Vaterländischer Stolz, Gemeinsinn und nationale Lebensauffassung allein sind imstande, die Gegensätze der Bildung und Formen, vielleicht sogar die der Glaubensbekenntnisse, zu verflüchtigen.

Endlich heben wir, trotz Verhetzung, Unzufriedenheit und wirtschaftlicher Mißstände, die Zeitgunst für die Bildung einer nationalen Kultur hervor. Wann wäre, seit den sächsischen und staufischen Kaisern, der Deutsche besser geboren als im Zeitalter unsres Ruhmes? Er steht entfernt genug, um im Rückblick auf die Geschichte zweier Jahrtausende das Geschehne richtig zu würdigen; und er sollte mit Worten, statt mit Thaten danken? Die Gründung des Reiches nach einem beispiellosen Siegeszuge der Deutschen, die Heldenthaten der Väter, welche der Sehnsucht, dem Traum und Ringen von Geschlechtern Erfüllung brachten, müssen uns Söhne spornen, auf sichrem Boden uns an die höchste Aufgabe zu wagen. Wer möchte zu klein sein für sie, die alle Glieder des Volkes verbinden muß? Einer der Kämpfer verglich in seinen Feldbriefen den ungeheuren Aufschwung der deutschen Stämme mit dem der Hellenen im Perserkriege. Die ungebrochne Vergangenheit des Schwestervolkes war uns nicht beschieden; doch keineswegs ist es zu spät, dem von Herder, Goethe und Fichte aufgerichteten Ziele nachzutrachten. Vor der Wissenschaft besteht das erbärmliche Tagesgeschwätz vom Niedergang unsres Volkes so wenig, wie vor dem freien Blicke des Wandrers; drum sei der

Deutsche willens, den vorläufigen Abschluß der Einheitsbewegung zum Ausgang der größten vaterländischen Entwicklung zu machen.

Welchen Beitrag vermag nun der Künstler zu leisten zum Gewinn einer Nationalkultur? Darf er gleichgültig auf ihr Erscheinen warten, um alsdann höchsten Vorteil aus einem reich erschlossnen Volksleben zu ziehn? Nein, wenn eine große Volkskunst nur entstehn und blühn kann mit aufblühender Kultur, so muß er am lebhaftesten eine solche durch schöpferische Thätigkeit herbeizuführen suchen; denn er verliert mit zunehmender Unkultur jede Bedingung und Aussicht eines gedeihlichen Wirkens.

Betrachten wir, indem wir uns auf die Dichtkunst beschränken, zunächst den Stand unsrer litterarischen Entwicklung.

In der Auffassung und Beurteilung der Geschichte der deutschen Dichtung lassen sich zwei wissenschaftliche Standpunkte unterscheiden: der einer Erhaltung und Entwicklung der volksmäßigen Eigenart und der einer weitgehenden Anpassung an fremde Eigentümlichkeit, zu Gunsten einer Bereicherung der Form; ein Gegensatz, den die Forschernamen des Niedersachsen Goedeke und des Österreichers Scherer bezeichnen. Jener erscheint mir so fruchtbar, wie dieser verderblich; um so mehr, als er, während er ausländischer Anregung und Einwirkung froh ist, mit Unrecht für den unparteiischeren (objektiven) gilt.

Von der Verschiedenheit des Standorts ist das Urteil über die zweite deutsche Renaissance abhängig. Der herrschenden Meinung, welche diese Bestrebungen als etwas schlechthin Mustergültiges ansieht, fehlt eigentlich

der Maßstab, nach dem sie Gehalt und Form abschätzt; die andre, der wir uns anschließen, entnimmt den Maßstab der volkstümlichen Eigenheit als den einzig möglichen von der vergleichenden Völkerkunde. Sie faßt den neueren Humanismus als eine Vorbedingung und einen Versuch auf, aber nicht als die Vollendung. Goedeke erkennt seine Schriften für eine Litteratur der Gebildeten*); ebenso W. H. Riehl**). ‚Unsre Litteratur‘, urteilt Wackernagel***), ‚ruht nicht auf der treibenden und nährenden Grundlage der allgemeinen Volksbildung, ist vielmehr ihr vielfach fremd und von ihr abgewendet.‘ P. de Lagarde†) erklärt den Klassizismus in einzelnen Trägern, aber nicht als Litteratur, seinem innern Wesen nach für deutsch, sondern für kosmopolitisch und griechisch-römischen Vorbildern nacheifernd. Otto Ludwig schilt ihn eine Kennerkunst. Paulsen vermißt eine einheitliche Volkslitteratur. Das Gepräge der Dichtungen, die in den Weimarischen Werken gipfeln, kann nicht schlechthin volkstümlich genannt werden, wie die Schöpfungen der hellenischen, indischen, englischen und spanischen Blütezeit.

Die deutsche Gegenwart kennt das Epos nicht mehr; es ist seit Jahrhunderten untergegangen. Fremd erscheinen uns, wie Wackernagel vortrefflich darlegt††), jene neuern in entfernte Länder und Zeiten verlegten Kunstepen der Gelehrsamkeit, wie Rückerts Nal und Damajanti oder Simrocks Wieland der Schmied, weil jeder Zusammenhang des Volkstums fehlt. Die griechische, römische, germanische und christliche Mythologie hereinzuziehn, ist schädlich und sinnlos: sie findet bei den Hörern

---

*) Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl. V 238.

**) Die bürgerliche Gesellschaft, 8. Aufl., Stuttgart 1885 S. 334.

***) Poetik, 2. Aufl. Halle 1888.

†) Deutsche Schriften, Göttingen 1892 S. 167, 239.

††) a. a. O. S. 112—117, 208.

keinen Glauben, für sie sind ihre Gestalten unwirklich. Auch das Gebiet der Sage ward verschlossen, denn ein lebendiger Sagenkreis ist nicht vorhanden. Die Gegenstände können also, gegen das Verfahren aller alten Epik, nur noch der Geschichte und der Erfindung entnommen werden. Aber die Geschichte an sich ist allein der Prosabehandlung zugänglich; eine im sagenhaften Stil wirkt, zumal bei der neuern Zeit, leicht anstößig. Zudem besitzen die Deutschen kein nationales episches Versmaß mehr. Alle Bedingungen fehlen für das Entstehen des Epos; eine epische Kunstdichtung von Wert für das ganze Volk ist aussichtslos. Unser Roman, von Verständigkeit beherrscht, bildet, ähnlich dem griechischen Roman der alexandrinischen Zeit und dem satirischen des römischen Kaisertums, die Auflösung des Heldengedichts; ein Zwitterding, das alle Wissensgebiete verschlungen hat und sich zumeist von der Dichtkunst fern hält.

Die Lyrik hat auf dem Boden des Volksliedes eine unvergleichliche Blüte gezeitigt; Fremdsucht und Formspielerei der Kunstdichter drang nicht ins Volk. In der ursprünglichen, sprachgewaltigen Droste-Hülshoff erwies sich eine niederdeutsche Begabung den größten mittel- und oberdeutschen Lyrikern ebenbürtig.

Das leichenhafte Buchdrama und das Sittenstück ist so nichtswürdig wie die Geschäftsarbeiten des Bühnenmarktes. Über die Schwierigkeit, das Schauspiel auf festen Grund zu stellen, das durch den Abbruch der Entwicklung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, durch die Religionskriege im Aufblühen erstickt ward und nun entwurzelt ist, haben wir uns in dem Aufsatze ‚Volkstümliche Dramatik‘ verbreitet und den Weg für ein heimatliches Volksstück vorzuzeichnen versucht.

Bei der Reinigung unsrer Dichtung wird das Absterbende und das Krankhafte auszumerzen sein, so jene Erzeugnisse fäulnisliebender oder überreizter Köpfe, die im Ekelhaften oder Wahnsinnigen schwelgen, ohne Fähig-

keit, ihren Gegenstand zu meistern und sich und uns über Elend und Verworfenheit zu erheben. Meist dienen solche Naturen der Partei, nicht aber der Kunst.

Für eine Läuterung sind die Umstände günstig. Die Nachwirkungen des Klassizismus haben sich aufgelöst. Durch eine Umwälzung, die der Eindruck ausländischer Schöpfungen hervorrief, wurden die alten, erstarrten Formen zertrümmert und der Dichtung Beweglichkeit und neues Blut zugeführt. Nunmehr ist es Zeit, daß, entsprechend jener Scheidung der reinen Dichter vom jungen Deutschland, in der künstlerischen Jugend eine volkstümliche, auf das Hohe gerichtete Kunst schöpferisch dem zerstörenden internationalen Naturalismus entgegentritt.

Die Aufgabe ist, eine Dichtung der Volksgesamtheit hervorzubringen.

Wir verlangen nicht eine zierliche Stimmungskunst für Künstler, sondern eine machtvolle Volkskunst für die Nation; voll Unerschrockenheit, Glut und Größe, mit würdigen Gegenständen, getragen von der Eigenart unsrer Gaue, auf dem Boden unsrer Landschaften, von der Kühnheit echten Deutschtums durchlodert; voll Freude an der Gegenwart und voll Kenntnis unsrer Vergangenheit. Will der Künstler den zerrissnen Zusammenhang mit dem Volkstum wiederherstellen, so darf er nicht, ein markloser Verarbeiter, jedweden Stoff zurecht drechseln, nicht abgeschlossen im Zimmer, vereinzelt im großstädtischen Gewühl schaffen; vielmehr muß er, wandernd oder seßhaft, mit Gefühl und Denkart in die Volksgemeinschaft eintauchen und aus ihr heraus gestalten. Kennt er seinen Gau, die Bräuche und Launen, die Lieder, Sagen, Märchen, Sprichworte und Rätsel der Gegend, empfindet er Freud und Leid mit seinen Landsleuten, klingt die Provinz, die alte Zeit, das Handwerk in seiner Sprache wieder, verschmäht er fremde Maße und Wörter, die dem Bauer unverständlich: so wird

ihn auch sein Volk verstehn und ihm auf die Höhen seiner Kunst folgen können. Vor der Einfalt und Einheit solcher volksmäßigen Dichtung verschwinden Bekenntnis, Partei und Bildung, trennende Gewalten, die der künstlerische Ausdruck deutscher Weltansicht in der durchgeistigten Darstellung irdischen, zumal heimatlichen Lebens bezwingt. Teilt so der reiche Künstler, dankbar Natur und Leben verherrlichend, von der eignen Heiterkeit und Weltfreude seinem Volke mit, zieht er es männlich zu sich empor durch eine tiefsinnige und heldenhafte Kunst aus der dumpfen Beschränktheit des Werktages: so fördert er seine Gesundheit, schärft seinen Blick und begeistert es, gleich den Sängern des Befreiungskrieges, zu hohen Thaten als ein Künder seines Volkstums, als ein Erzieher und Mahner der Nation.

Tief unter seinem Gesichtskreise haftet das Schreibwesen der Tagesblätter, das ziellose und verworrne Getriebe des Marktes, die Fertigung der unterhaltenden Bücher; ihn bestimmen weder die Meinungen der Gelehrten noch stammfremde Kunstwerke, nur Selbstzucht und die Grenzen seiner Kunstgattung. Besser, ihn ernährt ein Handwerk, als daß ihn die Schriftstellerei zwingt, sich geistig preiszugeben. Die Großstadtluft verdürb ihn; seine urwüchsige Kunst hat mit der dort für vaterländisch verkauften nichts gemein.

Es liegt nahe, eine ländlich frische, anschauliche Nationalpoesie, volkstümlich in Vorwürfen und Behandlung, anzuknüpfen an ältere Erscheinungen unsrer Litteratur, deren Erwecker Herder ist. Was Bürger, Claudius, Hebel, Müller, Eichendorff in der Lyrik, was Schubert, Schumann, Franz, Weber und Wagner in der Tonkunst leisteten, ist für das größte Gebiet der Dichtkunst ungethan; aber Goethes und Schillers Jugendwerke, Kleists Schauspiele, Grabbes und Ludwigs Versuche bewegen sich in dieser Richtung. Bereits Wilhelm Müller wies auf den unerschöpflichen Reichtum der Provinzen hin als die

Goldadern einer nationalen Poesie. ‚Der echte Dichter', sagt er*), ‚zieht seine Kraft, seinen Glanz und seinen Duft, die Größe, Form und Farbe seiner Blätter und Blüten wie eine edle Pflanze mit den Wurzeln und Sprossen aus der Erde und der Luft ein, in welcher er erwachsen ist. Will man die Provinzialzüge der Poesie nicht in der eigentümlichen Stammnatur suchen, so bleiben als weniger verborgne und wunderbare Einflüsse Klima, landschaftlicher Charakter der Gegend, Lage und Bauart der Stadt, Lebensart und Regierungsform und anderes mehr übrig. Die großen Hauptstädte haben eben deswegen selten eine echte Stadtpoesie, weil sie fast alle keinen eigentümlich ausgesprochnen Provinzialcharakter haben.' Ähnlich verlangte Otto Ludwig**) eine aus dem Boden der Wirklichkeit gewachsne Litteratur, die unsrer Zeit und unsrer Volkstümlichkeit entspräche. Nutzen wir es, daß seine Klage über den Mangel eines Verkehrs mit Kolonieen in allen Weltteilen, eines großen politischen Lebens wie das der Briten, einer Flotte als der Grundlagen nationalen Selbstgefühls hinfällig geworden ist.

Schauspielstätten für eine künstlerische Schulung und reine Wirksamkeit giebt es in Deutschland noch nicht. Des Grafen Schack Ansicht***) ging dahin: nur ein Wettstreit der Dramatiker in einer andauernden Massenaufführung neuer Werke höheren Stils durch alle Bühnen, unter Ausschluß von Opern, Possen und klassischen Stücken, könne die freie Entfaltung und Blüte der dramatischen Kunst hervorrufen, wie seiner Zeit in England und Spanien. Mit Recht hielt er jede Bevormundung durch Regeln und Vorschriften, jede Rücksicht auf die

*) Vermischte Schriften, Leipzig 1830 IV 138—40, V 205, 255.
**) Gesammelte Schriften, Leipzig 1891 VI 452, V 42.
***) Ein halbes Jahrhundert I 100 ff., 319, 430 f.

Tageskritik, die nur die Mittelmäßigkeit befördre, für schädlich. Er besaß nicht das Vermögen, um eine solche Volksbühne zu gründen. Auch Richard Wagner forderte Recht für die Lebenden: er schlug vor*), die Aufführung der Festspiele nicht dem Staat, wohl aber der Gemeinde und den Künstlern anheimzugeben. Der Ausschluß nicht berufsmäßiger Spieler, sowie eine einfache, aber würdige Ausstattung dünkt uns notwendig; widerspricht doch die übertriebene Äußerlichkeitssucht der echten, sich an die Einbildungskraft wendenden Kunst.

Wir besitzen Volksdichtung nur noch etwa in Soldaten- und Schifferliedern. Unsre kunstmäßige Dichtung aber gilt es zu gediegner Volkstümlichkeit umzubilden. Indem wir dies als Ziel hinstellen und von solch einer reinen, unbefangnen und kraftvollen Kunst heischen, daß sie das Treiben in Heimat und Fremde mit deutschem Auge ansieht und aus dem Volksgeiste heraus in großen Zügen es greifbar gestaltet und beurteilt, hoffen wir, durch sie ebenso die geistige wie die äußere Macht Deutschlands zu mehren. Zu dem Ende müssen freilich, wie der Wandsbecker Bote es ausdrückt, die Barden Männer sein und Weise, nicht Gecken.

In der Bewegung unsres geistigen Adels, den neugeschaffnen Einheitsstaat der Stämme mit deutscher Lebensart und Anstalt, mit einheitlicher Kultur zu durchdringen, steht die Kunst ohne Teilnahme da, zur Seite gewandt, dem Altertum oder dem Auslande nachsinnend, der Aufträge der Fürsten und Reichen wartend oder gar knechtisch beflissen, der Partei und dem Meinungsgetöse zu dienen. Aber der wahre Beruf einer heimatstolzen Dichtkunst wär es, an die Spitze jener Bestrebungen zu

---

*) Gesammelte Schriften, Leipzig 1888 II 238 f., III 39 f., 167 ff., V 43, VIII 121, X 15.

treten und, indem sie die zersetzenden Gewalten des Volkslebens bannt oder vernichtet, in der europäischen Geisteswelt eine Führung einzunehmen, wie sie der deutschen Philosophie, Wissenschaft und Musik von keinem Volke des Erdballs bestritten wird.

Volkstümliche Dramatik.

Man hat bei den Griechen, Spaniern und Engländern beobachtet, daß auf die nationale Heldensage, auf die Romanze oder die Volksballade ein nationales Theater folgte, das sich auf ihrem Boden erhob. Für uns sind, da unsre natürliche Entwickelung wiederholt, am schwersten durch den dreißigjährigen Krieg, zerrüttet ward, ähnlich günstige Bedingungen nicht mehr vorhanden: welche Aussichten hat also noch die dramatische Kunst?

Die Unfähigkeit, in der Zeit einer vorgeschrittenen Kultur in ursprünglicher Art episch zu schaffen, würde nicht gegen die Möglichkeit einer neuen Blüte des Schauspiels zeugen. Ist nicht die einzige Form, in der für uns die Dichtung noch eine lebendige und öffentliche Angelegenheit des ganzen Volkes, nicht ein geheimes Vergnügen des einzelnen ist (da doch Lied und Epos den Vortrag statt des stillen Lesens erheischt), die des Bühnenwerkes? Dazu kommt schließlich, daß die Deutschen in ihrer neuern Kunstlyrik von Goethe bis auf Mörike und Scheffel hinab eine wundervolle Wiedergeburt ihres Volksliedes besitzen, deren Aufnahme den Beweis lieferte, daß die Nation im neunzehnten Jahrhundert das uralte schlichte Empfinden ihrer Vorfahren nicht verloren hat. Hier liegt der einfältige, volksmäßige Ausdruck des Gefühls vor, die ursprüngliche knappe und derbe Art zu denken und zu sprechen, wie sie die erste Höhe der nationalen Poesie um das sechste Jahrhundert, sowie die zweite, die des mittelhochdeutschen Volksepos und des Minnesangs kennzeichnet. Diese Art der Sprache, welche den höchsten Vertretern germanischer Dramatik, Shake-

speare und Holberg, bei allen sonstigen Stilunterschieden in ihrer Prosa eigen ist, besaß das deutsche Fastnachtspiel; im fünfzehnten Jahrhundert führten volkstümliche Arbeiten wie Albrechts von Eyb Verdeutschungen des Plautus, im sechzehnten Hans Sachsens Versuche eines eigenartigen weltlich-deutschen Dramas sie fort; sie bildet den Stil der ersten Goethischen und Schillerischen Erzeugnisse (Götz, Räuber, Fiesko), den Stil Heinrichs von Kleist, Grabbes und der Raimundischen und Ludwigischen Prosa; an sie muß ein nationales Drama der Deutschen anknüpfen, wenn es mit der fremden hellenischen Form des spätern Goethe und Schiller und ihrer Nachfolger Grillparzer, Halm, Gutzkow, Laube, Lindner, kurz der gesamten schönrednerischen Dramatik brechen will.

Wo ist nun unsre dramatische Überlieferung? Und haben wir bereits ein nationales Theater?

Eine feste dramatische Überlieferung besteht in Deutschland nicht. Es ist unmöglich, von einem nationalen Stil zu sprechen, oder von einem einheitlichen Geist, den die Dramatik der Deutschen atmete: dergleichen giebt es nicht. Wir besitzen nur seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine gewisse Anzahl dramatischer Kunstwerke, die in Geist, Form und Abfassungsart von einander durchaus abweichen. Da ist Lessing, der sich im Soldatenglück (Minna von Barnhelm) an Holberg anlehnte; da sind Goethe und Schiller, in der Jugend durch Shakespeare, in reiferem Alter durch Sophokles und Euripides bestimmt; da ist Heinrich von Kleist, dessen Kätchen mit dem deutschen Volkstum so innig verflochten ist, Goethen fremd und poetisch widerwärtig; da ist der geniale Grabbe, völlig einsam und der Bühne fern; da ist der stark veranlagte Büchner; da ist endlich der naive Volksdichter Raimund, unerreicht auf dem ihm eignen Gebiete. Das ist, wenn wir den weniger selbständigen Otto Ludwig, den herben, gewaltigen Hebbel, den meist weichen Grillparzer, Gutzkow und Anzengruber

hinzunehmen, alles: und es ist herzlich wenig. Hier sind nicht einmal einheitliche Anfänge; wie dürfte man es da wagen, das Bestehen eines nationalen Theaters der Deutschen zu behaupten?

Und hiermit wird unsre zweite Frage: haben wir bereits ein nationales Theater, beantwortet: mit einem schroffen Nein. Es fehlt vielmehr fast Alles; und wir werden gut thun, uns zu überzeugen, wieviel die klassisch genannte Litteratur der Deutschen als Nationalpoesie zu wünschen übrig läßt, welche großen Aufgaben unser noch harren.

Betrachten wir das nationale Theater der alten Inder, der Hellenen, Spanier, Engländer und Dänen, so gewahren wir sofort eines: es wurzelt im Volkstum, in der Eigenart, im gesellschaftlichen und geistigen Leben der Nation. Von hier entnahm es Stoff und Form, seine Farben und Empfindungen, seine Haltung und Gangart, seinen Ausdruck und Stil. So entstand in all diesen Theatern, das dänische ausgenommen, eine Überlieferung; ein einheitlicher Geist, von der Nation in die Kunst hinüberfließend und auf sie zurückwirkend, pflanzte sich durch Jahrhunderte fort. Das verleiht jedem Theater sein eigentümliches Gepräge. Ein solches haben die dramatischen Erzeugnisse der Deutschen noch nicht aufzuweisen; und ich finde die vorzüglichste Ursache dieser Erscheinung darin, daß sie, mit wenigen Ausnahmen, nicht aus dem Volkstum emporgewachsen sind. Die Werke Lessings und Leisewitzens, die Entwürfe der Stürmer, so Maler Müllers Faust, die ersten Schöpfungen Goethes und Schillers, waren, wenn auch keine einheitlichen, so doch Großes verheißende Anfänge; aber was folgte? Goethe und Schiller brachen mit ihrem realistischen Kunstprinzip, sie nahmen ihre Form von der Antike; sie schufen, es ist kein Zweifel, ein humanistisches, dem Volksbewußtsein fremdes Theater der Bildung; und ihr spätres Lebenswerk, den frühentworfnen (1774) ersten

Teil des Faust ausgenommen, gestaltete sich zu einer Nachblüte der Renaissance. Diese unheilvolle Entwicklung, — denn sie verlor den heimischen Boden unter den Füßen, — ward als eine innerlich folgerichtige angesehn; die Geistesarbeit der beiden großen Künstler gewann ein unerhörtes Ansehn; sie lähmte das Abweichen von ihrer als klassisch anerkannten Richtung, und es erscheint begreiflich, daß Kleist und Grabbe vereinzelt und unverstanden bleiben mußten; sie, die gerade die deutsche charakteristische Behandlungsweise aufs Neue versuchten, welche die Weimarer Dichter mit der Iphigenie und dem Don Carlos hatten fallen lassen; sie, die die dramatische Arbeit eines Vierteljahrhunderts auszustreichen versuchten, und natürlich ohne Erfolg.

Was geschah aber in Deutschland? Man ahmte ein Jahrhundert hindurch äußerlich die Schillerische Form und Diktion nach; und es entstand die berüchtigte Unnatur der hohlen theatralischen Jambendramatik. Doch blieb der weitaus größte Theil dieser Erzeugnisse papierne Litteratur. Zu den Bühnentalenten aus der Schule des Klassizismus mag man Grillparzer, Gutzkow, Lindner, Fitger rechnen; ursprüngliche Dramatiker hat Deutschland seit Kleist, Hebbel und Grabbe nicht gesehn.

Der Einwand liegt nahe, die Schuld am Mangel eines nationalen Theaters dem Umstande zuzuschieben, daß die Deutschen überhaupt keine Nation bildeten. Lessing nannte es 1768 einen ‚gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eignen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewundrer der nie genug bewunderten Franzosen . . .‘ — und er könnte diese Sätze noch heut niederschreiben. Indes, auch früher gab es ein deutsches

Volkstum; auf ihm und nur auf ihm konnte sich eine nationale Bühne, wie im Reformationszeitalter, erheben, wenn sie nicht von vornherein auf den größten Teil des Volkes zu wirken verzichtete; daß sie von dieser einmal beschrittnen Bahn abwich (denn die Minna, Götz und Egmont, vor allem aber die prachtvollen Räuber mit dem Hintergrunde und der Stimmung des Böhmerwaldes sind volkstümliche Stücke), ward durch die humanistische Bildung veranlaßt, insbesondre durch Goethes Rückkehr zur Antike.

Man hat bei Goethe den Umschwung seiner ästhetischen Ansichten genau beobachtet. In der Jugend die Vorliebe für die Niederländer, der Zug zum Derben, Naturkräftigen und zur kühnen Erfindung: ein naturalistischer Individualismus. Durch die italienische Reise (1786—88), durch den Winkelmannischen Kreis wird ihm die Antike zur wahren Kunst; eine Umwandlung tritt ein: das Gattungsideal, die reine Form, das Maß siegt über die ursprüngliche Schrankenlosigkeit, die charakteristische Fülle, den Stoff. Die Iphigenie (1787) ist das erste Erzeugnis dieses Klassizismus. Nun überlege man: der neunundzwanzigjährige Schiller, von der schäumenden Kraft der Räuber, des Fiesko, der Kabale und Liebe, des Don Carlos kommend, lernt 1788 den zehn Jahre älteren, von der Wildheit dieser Stücke angewiderten Goethe kennen, er wird mit ihm befreundet (1794): seine nächste große Schöpfung ist der Wallenstein (1799). Welch ein Abstand! Welch eine Veränderung der Form und Behandlungsweise! Nimmt man auch den verderblichen Einfluß der abstrakten Kantischen Philosophie*), welche seit 1787 den reichgestaltenden Künstler zum Sittenprediger hinabdrückte, der Geschichts- und Altertumsstudien hinzu, so liegt doch die äußerliche gewaltsame Annäherung an

---

*) So urteilte Goethe selbst gegen Eckermann, am 14. November 1823 und 14. April 1824.

die Goethische Kunstform der Iphigenie auf der Hand. Von diesem Gesichtspunkt aus, daß die eigenartige Entwicklung Schillers durch den Einfluß Goethes und der Antike gestört ward, ist es vielleicht nicht zu gewagt, dies stets so hochgepriesene Zusammenwirken als kein Glück anzusehn: denn es verhinderte, wie es scheint, das selbständige Reifen eines volkstümlichen Dramatikers ersten Ranges.

So gelangten Goethe und Schiller zu einer Kunstform, welche ihren ersten Bestrebungen geradezu entgegengesetzt war, einer Kunst der glatten, der prächtigen, nicht mehr nach Charakteren abstufenden, rhetorischen Sprache, die durchaus von dem germanischen individuell charakterisierenden Volksdrama Shakespeares und Holbergs verschieden ist. Die ungeheure Verschiedenheit der Shakespearischen und Schillerischen Schöpfungen hat Otto Ludwig, wohl der einzige große Nachfolger Lessings, in seinen tiefen und meisterhaften Studien dargethan; seine schöpferische Kritik weist den selben Weg, den wir gehen. Man bemerkte jüngst, daß gerade Goethes und Schillers spätre Dramen Lessings kritische Wirkungen vernichtet hätten; gerade die Klassiker hätten, nicht ohne einen innern Grund, die von Lessing verurteilten Werke der Corneille, Racine und Voltaire wieder herbeigeholt (1799--1805), übersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet; und gerade gegen ihre aus verwandtem Geiste geborne Kunst hätte sich Lessing als eine der Fülle der Natur zuwiderlaufende steife Förmlichkeit wenden müssen. Hierin find ich einige Wahrheit.

Doch gleichviel: es geziemt uns nicht, an den Erzeugnissen der Klassiker zu mäkeln; wohl aber dürfen wir feststellen, was sie nicht schufen und was sie zu thun uns übrig ließen.

Dies ist vornehmlich die Schöpfung eines volkstümlichen Theaters, einer von nationaler Eigenart durchtränkten Dramatik.

Woher hätte eine solche Kunst ihre Stoffe, woher ihre Behandlungsweise zu nehmen?

Es ist klar, wie nichtig all das wahllose Dramatisieren nach dem Bericht der Zeitung oder eines Geschichtswerkes ist. Nur solche Vorgänge, Helden und Geschichten scheinen uns künstlerischer Behandlung wert zu sein, welche im Volksbewußtsein lebendig sind oder ohne Schwierigkeit ins Volksbewußtsein eingehen können. Solche Stoffe werden vorwiegend Nationalstoffe sein, und es wird gerade für deutsche Dichter sich empfehlen, sie zu bevorzugen, da die bisherige Dramatik der Deutschen auch stofflich ein gar weltbürgerliches Aussehen zeigt und, indem sie sich mehr als gut in der Fremde bewegte, die Heimat vernachlässigt hat. Und doch verklärt und heiligt eine Volkspoesie, die in Geschichte und Landschaft wurzelt, den vaterländischen Boden, macht ihn teuer und wert und hält die Überlieferung in den kommenden Geschlechtern wach. Das altindische, das hellenische, das spanische Theater, von den religiösen Dramen abgesehn, und ebenso das Theater Holbergs behandelt fast nur nationale und heimatliche Stoffe*). Ich gehe keineswegs so weit, die Gestaltung fremdländischer Stoffe, wenn sie nicht unsern Anschauungen zu fern stehen, auszuschließen; nur wünscht ich, daß der unendliche Reichtum deutschen Lebens weit mehr ausgeschöpft werde, als bisher, zumal die dramatische Kunst hier die hohe Aufgabe hat, Nord und Süd sich näher zu bringen und die deutschen Stämme in ihrer Eigentümlichkeit mit einander überhaupt bekannt und vertraut zu machen. Wer will leugnen, daß dies heute noch nicht der Fall ist? Daß der Friese dem Tiroler, der Ostpreuße

*) Jacob Grimm urteilt, in der Rede auf Schiller, daß er ‚im Wallenstein, zumal dem Lager, hernach im Tell die höchsten Ziele erreichte; es ist kein Zufall, daß auch ohne es zu wissen, noch darauf auszugehen, die einheimischen Stoffe ihm allermeist, minder die aus fremder Geschichte entlehnten gelangen‘.

dem Schwaben fast ohne Verständnis gegenübersteht? Daß hier die innre Verschmelzung der Nation kaum begonnen hat, daß ihre geistige Einheit erst noch zu schaffen ist? Und wer könnte dies besser, als die volkstümliche Kunst? Liegt doch anderseits gerade in dem politisch oft bedenklichen, die Geschlossenheit des Reiches gefährdenden Sonderstammestum die höchste Gewähr dafür, daß das deutsche Volk sich noch durchaus in aufsteigender Bahn bewegt: es besitzt in seinem sächsischen, thüringisch-hessischen, alemannisch-bairisch-österreichischen Volkstum eine bunte Fülle von Eigenart, von Lebensgewohnheiten, Sitten und Anschauungen; es ist trotz der Kanzlei noch ganz und gar nicht nach einem Strich zugeschnitten, und wo der Künstler hinsieht, gewahrt er Verschiedenheit. Dies ist für die germanische zur bestimmten Ausprägung der persönlichen Eigenart neigende Kunst ein unschätzbarer Vorteil.

Wenn ich nun frage: welche *Gegenstände* liegen für eine volkstümliche Dramatik bereit, so find ich einen solchen Überfluß davon, daß es mir schwer fiele, eine Nation zu nennen, die sich eines gleichen Reichtums an poetischem Stoffe rühmen könnte. Sind denn die Söhne unsres Volkes blind, daß sie das nicht sehen? Aber wer kann von den verdorbnen Schriftstellern der Großstädte einen hellen Blick verlangen!

Aus drei Gebieten zieht das deutsche Volkstum der Gegenwart seine Kraft: drei offnen Gebieten für eine volkstümliche Dramatik.

Das erste sind die vaterländischen Sagen und Märchen, das zweite ist die vaterländische Geschichte, soweit sie lebendig und gemeindeutsche Geschichte ist, das dritte ist das althergebrachte Thun und Treiben des Volkes in Dorf und Stadt, in Wald und ~~und~~ Feld, im Hochgebirg und an der Küste.

Der *sagenhafte* Stoffkreis wird vielleicht am wenigsten für das Volksstück ausgenutzt werden können.

Er wird oft mehr epische und lyrische Bestandteile haben und wird die natürliche Unterlage des deutschen musikalischen Bühnenwerkes bilden, wie dies schon Richard Wagner erkannte. Die eigentliche Mythe kann nur durch die Mitwirkung der Musik zur höchsten künstlerischen Gestaltung gelangen. Aber es bleibt noch eine reiche Zahl von Stoffen übrig, die gar wohl einer dichterisch-dramatischen Behandlung fähig sind. Goethe schöpfte den Faust aus dem Volksbuch, und wieviel bieten uns diese Prosaromane des Jahrmarkts noch! Muß ich auf Kaiser Oktavian, die Haymonskinder, auf Till Eulenspiegel*), die Schildbürger (einen Stoff, des größten Dichters würdig), auf Robert den Teufel aufmerksam machen? Manche dieser Stoffe, z. B. Herzog Ernst, mögen durchaus episch sein, manche aus innern Gründen, z. B. weil in ihnen leidende, also undramatische Charaktere im Mittelpunkt stehn, völlig unbrauchbar, wie Genoveva und Griseldis; es verrät den geringen dramatischen Verstand Uhlands, Maler Müllers, Tiecks und Halms, dergleichen Stoffe überhaupt gewählt zu haben; auch Hebbeln ist dieser Vorwurf nicht zu ersparen. Aber die Geschichten von Heinrich dem Löwen, von dem König Eginhard in Böhmen, vom Rübezahl insbesondre! Und um aus dem Amalungenkreise etwas herauszuheben: welch eine köstliche Figur für unsre Volksbühne könnte der Mönch Ilsan werden! Wie gewaltig ist der Stoff Wielands des Schmiedes! Wagner hat eine Skizze davon entworfen. Wie prachtvoll ist König Rothers Meerfahrt, wie lieblich der kleine Rosengarten des Zwergenkönigs Laurin als Vorwurf für eine Oper; der Tiroler Schneekönigin Virginal nicht zu gedenken! Ich kann hier nur andeuten; die Fülle der Schätze, die wir besitzen, ist unermeßlich. Viele dieser herrlichen alten Spielmannsdichtungen können in

*) Inzwischen hat sich Fritz Lienhard dieses Vorwurfs aufs glücklichste bemächtigt in der Bühnendichtung: Till Eulenspiegel, die in Straßburg am 26. Oktober 1896 ihre Erstaufführung erlebte.

neuer Gestalt für uns wiedergewonnen werden. Ich erinnre noch an die Grimmschen Kinder- und Hausmärchen mit ihrem einfältigen, schmucklosen Vortrag, dieses Volksbuch ersten Ranges; insgleichen an die Deutschen Sagen. Hier fließen die Quellen für einen uns eignen Stil. Es ist selbstverständlich, daß wir bei all dem nichts von der nebelhaft-phantastischen Art, in der die Romantiker wie Tieck und Hardenberg diese Stoffe behandelten, losgelöst vom wirklichen Leben, wissen wollen. Nein, alle Dichtung, die nicht realistisch das Treiben der Leutchen frisch vor Augen führt und die Menschen aus ihrem Stande heraus derb erfaßt, die nicht mit beiden Füßen auf der Erde steht, würde nur eine Altertümelei, eine totgeborne Buchlitteratur sein und müßte rücksichtslos bekämpft werden. Wesentlich ist es, ob der heutige Dichter sich die alten Stoffe aneignen, sie mit wirklichem Leben füllen, aus männlichem, klarem Geiste sie neugestalten kann. Mit einem Verarbeiten der Stoffe in eine litterarische Form ist nichts gethan; damit schafft man keine lebendige Poesie.

Als die zweite Gruppe begreif ich die Stoffe aus der vaterländischen Vergangenheit. Aber nur, soweit sie die Geschichte der Nation ist. Es ist wahr: wir haben fast seit der Hohenstaufenzeit bis zu 1870 keine einheitliche deutsche Geschichte, nur eine österreichische, bairische, sächsische, brandenburgisch-preußische, eine Geschichte der Einzelstaaten; es ist wahr und traurig zu sagen, daß die meisten der jahrhundertlangen Kriege auf dem Boden unsres Vaterlandes innere Kämpfe waren, Bürgerkriege, darin Deutsche gegen Deutsche fochten. Dennoch ist in der Neuzeit die preußische Geschichte in einigen großen Bewegungen Nationalgeschichte geworden; ich rechne dazu vornehmlich die Epochen Friedrichs des Großen und des Befreiungskrieges. Hier finden sich die volkstümlichen Heldengestalten der Nation, die Thaten, welche die Bewunderung der Welt erregten und die Begeisterung für

die Größe der deutschen Vergangenheit, den Nationalstolz, entflammen. Da sind der alte Dessauer, der Husarenkönig Zieten, der tolle Seydlitz und der alte Fritz mit dem Krückstock; da sind der Marschall Vorwärts, Körner und die Lützower, der Turnvater Jahn. Unzählige Anekdoten und Geschichten laufen über sie um und bilden den Maßstab für ihre Volkstümlichkeit. Wo aber sind die Stücke, in denen das Preußentum einhergeht, in denen das historische Berlin mit seinem alten Schlosse, dem Lustgarten und den Linden, der Wachtparade und dem Stadtschreiber am Potsdamer Thore wach ist? Wo ist Potsdam, wo Sanssouçi mit all seinen berühmten und drolligen Gestalten aus der Friederizianischen Zeit? Wo sind die Werke, welche uns den Windmüller, den Musikus Quantz, den Philosophen Voltaire, diese köstlichen Männchen, leibhaftig zeigen und all das bunte Treiben um sie her? Es giebt sie nicht. Und da will man von einem Nationaltheater reden?

Ich bin dagegen, die Kette der Überlieferung abzureißen und das Mittelalter dichterisch zu verfehmen. Im Gegenteil, es birgt des Trefflichen und Herzerfreuenden überviel; und gewaltiger, großartiger war die deutsche Nation nie, als zu der Zeit, da die ersten Sachsenfürsten, da die ehernen Staufer das Szepter führten und die Geschicke der Welt lenkten. Begreiflich ists, daß deutsche Dramatiker immer wieder an ihnen ihre Kraft erprobten: hier waren größere Gegenstände als die Kriege der weißen und roten Rose, die Shakespeare gestaltet hat. Hätte man nur niemals Tendenzstücke geschrieben, Dichtungen höchst unkünstlerisch auf den Gegensatz von Papst- und Kaisertum zugespitzt, statt über den Begebenheiten zu stehen und nur Charaktere auf einander stoßen zu lassen! Hätte man nur nicht Aufsätze, Erörterungen in Gesprächsform geliefert, indem man Personen Reden für und wider die Ansprüche der Papisten halten ließ! Ich sehe nicht ein, weshalb diese Stoffe nicht so gut wie jeder

andere behandelt werden können, wenn ein reiner Künstler darüber kommt. Und welch einen Reichtum von Farben, Gestalten und Verhältnissen bietet das mittelalterliche Volksleben dar! Wie viel davon, z. B. das Faschingstreiben am Rhein, ragt noch in unsre Zeit hinein! Wer möchte da nicht mit vollen Händen zugreifen! Und wer will behaupten, daß diese Welt dem heutigen Empfinden fremd sei?

Es kommt vor allem nicht darauf an, den Gang der geschichtlichen Ereignisse, der Staatsangelegenheiten, oder trockne Politik zu lehren; dies kümmert den Dramatiker gar nicht. Vielmehr zeigt er eine bunte Handlung, wie ein paar Leutchen aneinandergeraten und es mitsammen treiben; wobei er in all dem uns den Geist der Zeit, den Hintergrund der historischen Ereignisse recht lebhaft veranschaulichen mag. Aber daß er uns ja keine diplomatische, keine Hof- und Staatsgeschichte vorsetze! Da die heutigen wissenschaftlichen Geschichtswerke fast nur auf deren Darstellung ausgehn, so können sie dem Dichter nicht das mindeste bieten. Im Gegenteil, er muß sich hüten, sich durch ihre kalte, verstandesmäßige Schreibart und unsinnliche Sprache, die, ebenso wie die abgeschliffene Gesellschafts- und Zeitungssprache, im Gegensatz zu der lebendig-anschaulichen und durchaus persönlichen des Volkes als tot oder papieren erscheint, seinen naiven, realistischen Stil verderben zu lassen. Viel eher wird er, was er braucht, in einer alten Chronik finden, auch in neueren volkstümlichen Schilderungen.

Den dritten großen Stoffkreis find ich in den volkstümlichen Stücken, die in der Gegenwart spielen; ich werde auf sie am besten den Ausdruck Landschaftsdrama anwenden. Wenn doch diese Gattung das nichtsnutzige aus Frankreich eingeschleppte Gesellschaftsdrama mit seinen Ablegern vertriebe! Eine herzhafte deutsche Charakterkomödie brauchen wir, nicht ein psychologische oder soziale Probleme behandelndes Sittenstück oder ein in witzelnden

und espritvollen Gesprächen sich ergehendes Salonlustspiel mit einer künstlichen Verwicklung. Lessings Soldatenglück, Kleists Zerbrochener Krug, Freytags Journalisten, die drei besten deutschen Lustspiele, bewegen sich in einer ungefähr gleichen Richtung: der der charakteristischen, scherzhaften Komödie. Ein heitres, humorvolles Getriebe darzustellen, wie es z. B. der Münchhausenstoff bietet, scheint uns die Aufgabe dieses landschaftlichen Dramas, nicht aber die schroffe Ausprägung einer einseitigen Lustspielgattung. Wir dürfen unser Ideal einer Komödie nicht nach dem französischen Lustspiel zuschneiden. Das Groteske und Burleske gehört durchaus in unser Volksstück. Es muß in eine landschaftliche Stimmung getaucht sein, wie Wagners Siegfried, dessen zweiter Aufzug die tiefe deutsche Freude an der Natur, das innige Leben und Weben in ihr so wundervoll darstellt. Diesen Geist, der dem Shakespeares nahe verwandt ist, der in der Kunst Böcklins wie in der Ludwig Richters und Hermann Vogels lebt, brauchen wir. Von der Situation, vom Boden, von der Beschaffenheit der Gegend, des Volksschlages muß die Dichtung ausgehen, statt von einer ausgetüftelten Fragestellung, von einem Falle, wie die Franzosen, wie Ibsen und Strindberg es thun. Sie muß das provinzielle Leben ausschöpfen und anschaulich gestalten, das Heimatliche, Naheliegende, allgemein Verständliche betonen, das Eigentümliche und Besondere jedes Landstrichs, jeder Bevölkerung, jedes Standes hervorziehn. Wie schlagend und spaßhaft könnte sie dadurch wirken! Welche Menge von Figuren stünde ihr zu Gebote! Und ich frage wiederum: wo sind die Stücke, in denen die Patrizier von Nürnberg und Lübeck spazieren? Wo wird auf der Bühne das bunte und großartige Leben der Hansastadt Hamburg mit all ihren Matrosen, Schiffern und Kaufherrn, mit der Hafenbevölkerung St. Paulis, dem Bootgewimmel auf der Alster, den Villen und Parks am

Elbufer bis Blankenese lebendig? Ich denke mir Dramen, die in Ostfriesland spielen, die das fröhliche rheinische Treiben in der Fülle seiner Farben vor Augen stellen, und solche, die den Gegensatz von Welfen und Preußen in Hannover in deutschem Geiste behandeln. Wie unendlich viel bieten die historischen Stätten am Rhein, von St. Goar und Bingen an bis hinauf zum Neckar und den Ruinen des Heidelberger Schlosses! Giebt es schon Werke, in denen das Elsaß, das Schwaben- und Baierland spricht, worin die dicken Münchner Spießbürger mit ihrer kleinstaatlichen Engherzigkeit verlacht werden, giebt es böhmische Volksstücke, wozu man doch Grillparzers schöne nachklassische Dichtung Libussa nicht rechnen kann? Ist das hessisch-thüringische Bauernleben so arm? Sind die Jenenser Gelehrten und Studenten so wenig ausgeprägt? Die gemütlichen Sachsen aus dem Königreich so wenig spaßhaft, daß man sie an Schwank und Posse ausliefert? Ist der Reichtum der schlesischen und mährischen Figuren, der Holzflößer auf der Oder, der katholischen Priester, der reichen Edelleute auf ihren Herrensitzen erschöpft? Hat man das Widereinander von Polen und Deutschen an unsrer Ostgrenze gezeichnet? Wo sind die Volksstücke, in denen das heutige Berlin nicht nur mit seinem Arbeiterelend sich bewegt, sondern auch mit seinem Tiergarten, seinen idyllischen Straßen und Landhäusern im Westen, seinem Spreeverkehr, seinem alten Weihnachtstreiben auf dem Schloßplatz? Ich erinnere an die Kaufherrn und Schiffskapitäne in unsren alten Handelsstädten; an Danzig, an Stettin mit seinem prächtigen Leben unten am Bollwerk. Wer gestaltete das lebhafte Getümmel auf der Kieler, der Flensburger Föhrde? Wo sind unsre Fischer auf der Ostsee? Unsre Pommern und Niedersachsen, die wetterharten Angeln, die Dithmarschen an der Nordsee? Wo unsre sonngebräunten Theerjacken auf den Kriegsschiffen der deutschen Marine? Das deutsche

Schauspiel kennt sie nicht. Und ich wiederhole: kann man dann von einem Nationaltheater reden?

Sehen denn unsre Künstler nicht? Wissen sie nicht, daß sich seit einem Vierteljahrhundert manches verändert hat? Daß es ein einiges Deutschland giebt, und wir auf festem Grunde stehen? Was soll mir alle Kunst, wenn sie sich darum nicht kümmert, wenn sie blind ist gegen das Volkstum, wie es leibt und lebt!

Drei Eigenschaften darf ich von unsrer Dramatik fordern: sie hat national zu sein, oder sie verdient den Namen deutsch, d. i. volkstümlich, nicht; groß: sie behandle Deutschlands würdige Begebenheiten und nicht die Erbärmlichkeit eines engen Daseins, die unwichtigen Leiden von Durchschnittsmenschen (wie es die Naturalisten auch in ihren schaal-kleinbürgerlichen Stücken fast ausschließlich thun); endlich modern: sie gestalte die Wirklichkeit mit Frische und altertümle nicht.

In welcher Art nun Form und Technik dieses nationalen Dramas gedacht ist, geht schon aus dem Vorigen ein wenig hervor. Sie wird ohne Zweifel bunter sein, eine häufigere Veränderung des Schauplatzes zeigen müssen, als die heutige Dramatik mit ihrer grauen Einförmigkeit der Scene. Nicht immer und ewig, nach französischem Geschmack, ein Zimmer, ein Salon; hinaus ins Freie, in den Reichtum der Landschaft, daß ihr Duft und ihre Stimmung von der Bühne her auf den Zuschauer überfließe!

Im Gegensatz zu neuern Bestrebungen, welche die Grenzen der Gattungen zu verwischen suchen, scheint es mir höchst notwendig, alles Lyrisch-Prunkende und Pathetisch-Rhetorische, alles Epische, alles Nacheinander des Geschehenden im Drama zu ächten und nichts als straffen Aufbau, Emporsteigen und Fallen einer reichgegliederten Handlung, nichts als Ineinander, als Bewegung scharfgezeichneter Charaktere, als ein Gewebe, in dem jeder Teil und jede Person durch das Ganze bedingt und un-

entbehrlich ist, zu geben. Wie wird es nun werden? Diese Frage muß jeder Aufzug im Zuhörer hervorrufen; nur so entsteht die theatralische Spannung. Es ist daher ein Grundfehler, wenn die einzelnen Aufzüge in sich abgeschlossen wirken, oder wenn kein Fortschritt durch ein Gegeneinander treibender Kräfte innerhalb der Scene sichtbar wird. Novellistische Schilderungen gar in Dialogform wie Holz-Schlafs Familie Selicke haben mit dem Wesen des großentworfnen germanischen Dramas schwerlich etwas gemein.

Im einzelnen finden wir uns mit Lessing in Übereinstimmung. Eine charakteristische Sprache, das nachdrücklichste Wort wird gefordert; Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist das Ziel. Deshalb bildet der gehobne Stil der Griechen, Racines, des späteren Schiller den genauen Gegensatz zu dem von uns erstrebten. Lessing schreibt im 51. Litteraturbrief: „In dem Drama besonders, wo jede Person so wie ihre eigne Denkungsart, also auch ihre eigne Art zu sprechen haben muß. Die edelsten Wörter sind eben deswegen, weil sie die edelsten sind, fast niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geschwindigkeit und besonders im Affekte zuerst beifallen. Sie verraten die vorhergegangne Überlegung, verwandeln die Helden in Deklamatoren und stören die Illusion.‘ Und wie steht es mit der Aufgabe, einen selbständigen nationalen Stil zu erzeugen, wie ihn andre große Theater aufweisen? Der vorzüglichste Weg dazu scheint, sich in die Zucht einer individualisierenden Prosasprache zu begeben, dabei jedoch den Ausdruck des schlichten Empfindens, den Volkston festzuhalten. — In zeitlichen und räumlichen Angaben darf der Dichter nicht zum Rechenkünstler herabsinken, mit Otto Ludwig ist eine ideale Behandlung zu verlangen. Der Monolog zeigt sich für tiefe Gemütsbewegung, für die stärkste Leidenschaft, für die Träumerei als ein lautes Denken natürlich und durchaus berechtigt; als ein Muster führt Gartelmann in seiner meist aus-

gezeichneten Dramatik*) den Ausbruch des Harpagon im vierten Aufzuge von Molières Geizigem an. Für die Charaktere ist nach Lessing historische Treue erforderlich, daher auch für die Handlung, soweit Veränderungen nicht durch die dramatische Form bedingt sind. Das Nebeneinander von Tragik und Komik ist dem Leben eigen; die hellenische Kunst und somit der französische und deutsche Klassizismus verbannten den Spaß aus dem höheren Drama, aber das germanische Drama hat keinen Grund, seine ursprüngliche Gepflogenheit aufzuopfern.

Festspiele müssen es sein: denn wie könnten Volksstücke, aus diesem Geiste geschaffen, in den Prunkräumen der heutigen Geschäftsbühnen sich heimisch fühlen! Volksstücke, deren Publikum Bauer und Edelmann bilden soll, nicht gewisse wohlhabende oder gar widerliche Schichten der Großstadt, vor denen nur zu oft die flache Abendunterhaltung der langen Weile als Kunst ausgegeben wird! Man würde mit der Verfehmung der Luxustheater und dem Einsetzen von dramatischen Festspielen nur eine uralte heidnische Sitte der Deutschen wieder beleben. Brauchte man etwa auf die technischen Leistungen des heutigen Theaters, seine Ausstattungsfertigkeiten, soweit sie nicht übertrieben werden, zu verzichten, wenn man in einer tannengeschmückten, weihnachtlich duftenden Halle spielte, wie es zu Pfingsten 1889 beim Hutten-Sickingen-Festspiel in Kreuznach der Fall war, statt in den überheißen pomphaften, die Aufmerksamkeit von der Bühne ablenkenden Räumen unsrer immer noch höfisch und sinnlos mit Seitenrängen gebauten Theater? Was in der Anlage des Bayreuther Festspielhauses nachahmenswert sei, müßte erwogen werden. Indes dies alles sind Fragen von zweiter Bedeutung. Eins will ich noch anmerken: ist die Aufführung solcher Volksstücke, ist eine moderne

*) Berlin 1892. Dazu die Entgegnung: Zur Dramatik; ebenda 1896.

Schaubühne unter freiem Himmel, für den Sommer, denkbar?

Überschaut man zurückblickend die Entwicklung unsrer Litteratur, so tritt einem das trübe Bild einer fortwährenden gewaltsamen Unterdrückung des eignen Wesens durch fremde Einflüsse entgegen. Welche Litteratur stellte in gleicher Weise eine Leidensgeschichte dar, wie die deutsche! Eine ursprüngliche, reiche und gewaltige epische Volkspoesie wird gänzlich von der eindringenden christlichen Kultur erstickt. ‚Die Goten‘, heißt es bei Karl Goedeke (a. a. O. I 11), ‚hatten das Christentum zuerst angenommen; ihnen folgten die Vandalen, Gepiden, Burgunden, Franken, Thüringer, Hessen, Sachsen und Friesen, zum Teil unter heftigen Kämpfen, wobei das Heimische, auf dem die Poesie der deutschen Stämme aufgewachsen, gewaltsam vertilgt oder zurückgedrängt wurde.‘ Und nun schreibt er die kalten Worte, die ich wenigstens nicht ohne die tiefste Bewegung lesen kann: ‚Wer sich in Sachsen nicht will taufen lassen, wird getötet; wer die Toten verbrennt, anstatt sie zu begraben, wird geköpft; wer dem Teufel opfert, wird getötet; wer Quellen, Bäume und Haine anbetet, zahlt hohe Buße. Begreiflich, daß sich von deutscher Poesie fast nichts erhalten hat.‘ — Auf die römisch-kirchlichen Einflüsse folgte im Zeitalter der Kreuzzüge eine französisch-höfische Bildung; die Poesie der Reformationszeit ward vom Humanismus, der Wiedergeburt der Antike, durchsetzt; im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert beherrschten niederländische, spanische, italienische, französische, englische, griechisch-römische Muster unsre Litteratur; persische und spanische Kunst diente den Romantikern, den Schicksalsdramatikern, diente einem Grillparzer, einem Rückert und Platen zum Vorbild, und heutzutage führen Franzosen, Russen und Skandinavier. Zwischen all diesen Einflüssen erhebt sich in der staufischen Epoche eine höfisch-nationale Ritterdichtung, im Reformations-

zeitalter eine einheitliche, volksmäßige Poesie, in der Friederizianischen Zeit eine klassizistisch-nationale Kunst, aber alle gehen eben so schnell, wie sie entstanden, zu Grunde; die Bildung einer festen, gegen außen abgeschlossnen Überlieferung vereitelt die Fremdsucht der Deutschen ebenso sehr, wie die Fremdherrschaft in ihrem zerrissnen Vaterlande während ihrer ganzen neuern Geschichte. All dem ist durch die Gründung des Nationalstaates der Boden entzogen, und die geistige Abhängigkeit der Deutschen vom Auslande hat in ihrer Erbärmlichkeit keine Entschuldigung mehr.

Ich kann hier abbrechen. Den Geist, die Stoffe und die Formen einer volkstümlichen Dramatik wünscht ich zu kennzeichnen. Vielleicht sehen freiblickende deutsche Dichter ein, daß es im Zeitalter eines Bismarck noch etwas Gewaltigeres für sie zu thun giebt, als mit verbitterter naturalistischer Sittenschilderung die Knechte des Auslands zu werden.

Die Grenzen der Ton- und Dichtkunst.

Nebst einem Urteil über die Wagnerische Kunstform.

Die Grenzen der Bau- und Bildkunst

[illegible]

1.

Ein deutscher Künstler legte in mehreren gedankenreichen Arbeiten die merkwürdige Meinung dar: grundverkehrt sei es, daß der Dichter, der Tonsetzer, der Bildner getrennt schaffe; vielmehr hätten sie alle vereint zu wirken, um dadurch erst die Kunst erscheinen zu lassen. Er forderte ein Gesamtbühnenwerk der Zukunft und leugnete, erstaunlich genug, die Berechtigung des Schauspiels, gesondert fortzubestehn. Indes, man nahm diese Ansichten nicht ernst.

Der selbe Künstler schuf eine Reihe Werke, in denen er sich seinem Ideal zu nähern versuchte. Jahrzehnte hindurch von den herrschenden musikalischen Kreisen geächtet, auf das erbittertste verleumdet und verfolgt, erlebte dieser stählerne Geist noch die Genugthuung eines ungeheuren und beispiellosen Sieges.

Man sollte denken, die Künstler, wenn nicht die Nation, würden nun seine umwälzenden Anschauungen annehmen, sie fortführen und verwirklichen; lehnten sie sie ab, so wär es zum mindesten ihre Pflicht, sich über die Gründe zu erklären. Nichts davon, soviel ich sehen kann, geschieht. Wie es scheint, findet man dies nicht sonderlich wichtig. Überall treibt man es in hergebrachter Art. Die gewaltige Erscheinung Richard Wagners ist an der Öffentlichkeit beinah spurlos vorbeigegangen.

Für die gewissenlose Leichtfertigkeit unsres Bühnen- und Preßtreibens ist es bezeichnend, daß man sich ganz und gar über die Ansichten eines solchen Geistes hinwegzusetzen wagt.

Bei vielen ernsten Kunstfreunden hingegen gewahrt der Betrachter mit Verwunderung, daß sie sich Wagners Meinung zu eigen machen. Zwar, daß die Zeitung seiner Gemeinde, die Bayreuther Blätter auf ihrem Boden stehn, ist natürlich. Aber auch der italische Komponist Leoncavallo vertritt sie, und der Breslauer Litterarhistoriker Max Koch sieht in Wagners Bühnenwerken höchste Dramendichtung.*) Offenbar glaubt man, daß das musikalisch-scenische Kunstwerk, die Oper in ihrer vornehmsten Gestalt, den Gipfel des Dramas darstellt.

Eine ungemeine Verwirrung der Grenzen ist in der Kunst eingerissen. Wir sehen die Naturalisten Stücke novellistischen Gepräges auf die Bühne bringen und Romane ausarbeiten, die Gesellschaftsstudien enthalten, wobei denn eine Halbdichtung in nüchterne Beschreibung der Wirklichkeit, in unnütze Halbwissenschaft ausfließt. Den stärksten Übergriff jedoch erlaubte sich die Tonkunst.

Der Haltlosigkeit und Verkehrung der Urteile hat der Kunstrichter mit Schärfe entgegen zu treten. Er muß den ernstdenkenden Dichtern vorhalten: kennt ihr Wagners Forderungen? Wißt ihr, daß nach ihm die Selbständigkeit eurer Kunstübung aufzuhören hat?

Die Verrückung der Grenzen wird am ehesten bei der Ton- und Dichtkunst eintreten. Bildhauerei und Baukunst werden schwerer etwas darzustellen unternehmen, das ihr Ausdrucksvermögen übersteigt. Die notwendige Verschiedenheit des Schilderns in Malerei und Poesie gemäß den Mitteln beider Kunstarten hat Lessing im Laokoon mit Nachdruck geltend gemacht.

---

*) Prof. Koch, Geschichte der deutschen Litteratur (Sammlung Göschen), Stuttgart 1893, S. 268 ff. Desgleichen Chamberlain, Rich. Wagner, München 1896; Mauke, ‚Gesellschaft‘, November 1893; Goetze, ‚Zwanzigstes Jahrhundert‘, Nov. 1893, Febr. 1894 S. 484 ff.; u. v. a.

Der berühmte Geschichtschreiber der Tonkunst, August Wilhelm Ambros, hat unsern Gegenstand vortrefflich erörtert. Aber seine Abhandlung*) wendet sich vorwiegend an den Musiker; den Dichter berücksichtigt sie nicht sehr, und das Dramaturgische bleibt aus dem Spiele. Wir versuchen dies in den Vordergrund zu stellen.

Welches sind zunächst Ambros' Ergebnisse? Sie lassen sich so zusammenfassen.

1. Der Berührungspunkt der Poesie und Musik liegt im Erregen von Stimmungen.

2. Vom Ausdrucksvermögen der Musik. Sie ‚weckt Stimmungen von sehr bestimmter Färbung' und zwingt sie gleichsam auf. ‚Die Stimmung, welche der Hörer von der Musik empfängt, trägt er nun zurück auf sie über, er sagt: sie drücke diese oder jene Stimmung aus'. Sie vermag aufs vollkommenste, Geräusche nachzuahmen (den Donner, den Wachtelschlag), und bewegte Bilder dem Gehör zu versinnlichen (Mendelsohns Elfenmusik zum Sommernachtstraum), auch durch gewisse Klänge gewohnheitsmäßig damit verbundne Vorstellungen zu vergegenwärtigen (durch die des Alpenhorns das Hirtenleben, durch Marschrhythmen und Trompeten das Kriegerische). Ihre Grenzen: Je greifbar bestimmter der Gegenstand ist, ‚desto unzureichender wird ihre Sprache', für Begebenheiten hat sie keine. Die Musik hält sich innerhalb ihrer natürlichen Grenzen, so lange ‚jede Einzelheit eines Tonstückes sich der rein musikalischen Logik nach, nach dem bloßen formalen Momente vollständig ableiten und begründen' läßt, und ‚so lange der dichterische Gedanke [besser wohl: die künstlerische Absicht] des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich

*) Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst; 2. Aufl. Leipzig 1872.

wird und zum Verständnisse nicht ein Fremdes, mit der Musik selbst nicht organisch Verbundenes herbeigeholt werden muß‘, wie ein Programm*).

Diesen Bestimmungen schließ ich etliche Sätze der induktiven Ästhetik an:

Die freischöpferische Musik, auf das Gemüt wirkend, giebt nichts fest Umrissnes, sondern Gefühle, Stimmungen. Sie vermag weder Stimmungen über bestimmte Gegenstände noch Begriffe (z. B. den eines Gebirges**)) und somit auch keine Gedanken auszudrücken, da diese beiden nur durch Sprache übertragbar sind.

Hingegen erstreckt sich das Vermögen der gestaltenden, das Leben nachbildenden Dichtkunst zwar auch auf das Gemüt: da Stimmungen und Gefühle auftauchen; vornehmlich aber auf die Einbildungskraft: sie zwingt zur Vorstellung von Handlungen***), indem sie menschliche, allenfalls, in Fabel und Tierepos, unter Tieren versteckte Charaktere, ihre Lage und ihr Thun anschaulich hervorruft.

Beide Kunstarten wirken musikalisch durch die das Gehör erregenden Mittel ihres Ausdrucks: Rhythmus und Klang (Harmonie und Melodie — lautliche Wirkung), und zwar in dem verschiednen Grade, den diese Werkzeuge gestatten: denn während die musikalische und stimmungsvolle Wirkung im ungeheuren Umfange die Eigenart der Tonkunst erschöpft, hat sie in einem unendlich geringeren Grad an der Dichtkunst nur Anteil: hier genügt sie allein blos in der Lyrik, sonst aber erscheint sie höchstens begleitend und untergeordnet.

---

*) S. 54, 56, 72 f., 76 ff., 80, 101 f., 185, 187.

**) Vgl. Ambros a. a. O. 178.

***) Daß sie sich, ebensowenig wie irgend eine andre Kunstart, auch an den Verstand wendet, läßt sich, wie mich dünkt, unwidersprechlich beweisen: jedes auch noch so kleine Bruchstück rein verstandesmäßigen Gefüges wirkt durchaus unkünstlerisch. Das Nachdenken über das Kunstwerk vollzieht sich nie innerhalb der genießenden Empfängnis.

Beide Kunstarten wirken auf den Willen, sie steigern die Lebensthätigkeit wie alle Kunstarten; indes kommt ihnen keine andre nahe in der Gewalt der Eindrücke. Sie jagen das Gefühl auf und reißen es mit sich fort sie erregen die zärtlichsten, die feurigsten wie die erhabensten, Stimmungen; die Thaten der Vorfahren preisend, wecken sie den vaterländischen Stolz und entflammen die kriegerische Begeisterung.

Drei Verbindungen kann die Dichtkunst, als Lyrik, Epik oder Dramatik, mit der Tonkunst eingehen: im Lied, im Heldengesang und im musikalischen Bühnenwerk (der Oper). Hierbei erscheint das Lied als das natürlichste Erzeugnis, denn die lyrische und die musikalische Stimmung verschmelzen; loser wird die Verflechtung beim vorgetragnen Epos und beim Schauspiel. In allen drei Gattungen ist indes das Gebiet mit der dichterisch-musikalischen Darbietung keineswegs erschöpft; selbst die Lyrik kann eine Lage oder einen Vorgang darstellen, der über das musikalische Ausdrucksvermögen hinausgeht. Sehen wir davon ab.

Die reine Lyrik, an sich wirkend, erhält durch das Aufgehn in der Musik ein neues Gepräge. Das selbe Gedicht kann verschieden und gleich schön in Töne gesetzt werden, wennschon, nach Robert Franz, ‚eigentlich im höchsten Sinn nur einmal, von jemandem, der es am wahrsten, am entsprechendsten erfaßt hat'*). Im glücklichsten Falle wird der Eindruck auf das höchste und wundervollste gesteigert, wie bei der Schubertischen Komposition der Müllerlieder; eine vollkommen anmutende Vereinigung schlichter Klänge mit einer schlichten Lyrik zeigen die Volksweisen; vielfach jedoch wird auch vom Tonsetzer die ursprüngliche Färbung des Gedichtes verwischt und damit die Absicht seines Schöpfers entstellt.

---

*) Waldmann, R. Franz; Gespräche aus zehn Jahren. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Epos, die Chronik des Stammes, ausgeprägt national in Inhalt und Form und nur auf einer frühen Entwicklungsstufe der Völker ursprünglich, finden wir meist von einem Sängerstande gepflegt und überliefert und im Volk oder beim Mahl und Gelage vor dem Kriegsadel vorgetragen; Gesang und Saitenspiel dienten als Begleitung.

Das Drama war in China, in Japan, in Indien, in Hellas, wo es aus dem Dithyrambos hervorwuchs, in Rom, im mittelalterlichen Europa mit der Musik verflochten. Schon die Festlichkeiten der Naturvölker, die religiösen Kulthandlungen, aus denen sich die mimische Darstellung ablöste, weisen neben dem Springen und Tanzen Gesang und Instrumentalmusik auf. In der abendländischen Kunst spaltete sich das anfangs Vereinte mit vorschreitender Kultur; der Tanz, die Musik, die Poesie bildeten sich selbständig aus, und diese zerfiel in Gattungen; ein Weg, auf dem die deutsche Musik und Lyrik, die englische und spanische Dramatik zu ihren eigenartigsten Wirkungen gelangten. Eine neue innere Verbindung der auf einer roheren Stufe verknüpften Kunstarten erschien nicht möglich.

Indes, die italische Renaissance schuf, beim Bemühn das antike Drama wiederherzustellen, durch die Aufnahme der zur Arie umgebildeten Volksweise, des Chors, des Recitativs in das Schäferspiel die Form der Oper. Man übernahm sie nach Deutschland; hier setzten Gluck und Mozart an die Stelle einer bunten Schaustellung von Scenen und Sammlung von Melodieen für Gesangskünstler einheitliche, in sich geschlossne musikalische Kunstwerke: sie gestalteten die Melodie zum kennzeichnenden Mittel des Ausdrucks, zur eigentümlichen Versinnlichung von Handlungen und Seelenstimmungen. Weber ging zum Volkstümlichen in Vorwurf, Auffassung und Ton fort; wie er erhob sich aus der deutschen Romantik sein Jünger Wagner.

Als 1821 der Freischütz ganz Deutschland mit lautester Begeisterung erfüllte, fand ein an Mozarts Muster festhaltender Liebhaber, in jenem Werke gehe die Kunst bereits ‚aus der in ihrer Natur gegründeten Form‘, dem Wohllaut, heraus; es sei wahnsinnig, mit Tönen mehr als unaussprechliche ‚dunkle Gefühle‘ hervorrufen und den Dichter ‚an Bestimmtheit des Ausdrucks erreichen‘ zu wollen. Dieser Liebhaber war Franz Grillparzer.*) Er trug sich mit dem Gedanken, ein Gegenstück zu Lessings Laokoon zu schreiben: über die Grenzen der Musik und Poesie; so bedeutsam für seine Zeit erschien ihm der Gegenstand; leider machte er sich nur einige Anmerkungen.**)

Der Unterschied beider Künste ist grundsätzlich. Ihre Mittel und die Art ihrer Wirkung sind völlig verschieden. Wie sinnlos, bei der Oper die Musik der Poesie zu unterjochen! Wie kann die Musik, mit Verleugnung ihrer eigentümlichen Wirksamkeit, sich darauf beschränken, der deutlichen Poesie mit ihren Tönen unvollkommen nachzulallen! Um wieviel ist der Kreis der Musik weiter als der der Poesie und worin? Und worin enger? Die Tonkunst muß ihr Thema in seiner Eigenart ausbilden, es entwickeln und in seiner notwendigen Ausgestaltung zu Ende führen, ohne Rücksicht auf Worte. Soll die Musik das schon poetisch Ausgedrückte wiederholen? Dann ist sie überflüssig. Oder verstärken? Dies ist unmöglich bei wirklichen Dichtungen. Kurz, sie muß durchaus herrschen, und die Oper ist als ein musikalisches Bild mit der erklärenden Unterschrift des Textes zu betrachten, nicht aber vom Gesichtspunkte der Poesie: ‚von diesem aus ist jede dramatisch-musikalische Komposition Unsinn.‘ Dies sind im wesentlichen Grillparzers Ansichten, und sie krönt der Satz: ‚Sämtliche Künste, wenngleich aus

*) Sämtliche Werke XV 128 f.; 5. Ausgabe, Stuttgart, Cotta.
**) a. a. O. XV 114 f., 117 f.

gemeinschaftlicher Wurzel entsprossen, sind streng geteilt in ihren Gipfeln.'

Allein die Nation empfand nicht wie er; Webers Musik erhielt sich; und seine Richtung kam zu einer erstaunlichen Fortbildung und Entfaltung in Richard Wagner.

Wagner fand schroffe Gegner. Das Gefühl vieler Kunstfreunde verwarf diese Tonfügungen; der Geschmack ertrug sie noch nicht. Jene Grillparzerischen Bedenken erhoben sich plötzlich verstärkt und nachdrücklich. Man wird schwerlich den Widerstand gegen Wagner nur auf Trägheit der Auffassung und Böswilligkeit zurückführen können.

Wieder siegte die Größe eines Künstlers über Theorie und widerstrebendes Empfinden. Wagners Feinde sterben aus; der Geschmack des jüngeren Geschlechts wird mit an seinen Schöpfungen genährt.

Das von ihm geforderte musikalische Drama tritt nun mit einem unerhörten Anspruch auf: dem, die höchste und vollkommenste Form des Dramas überhaupt darzustellen. Daß man es für die erhabenste Läuterung der bisherigen Oper ansehe, genügt ihm nicht; es soll vielmehr auch die Schauspieldichtung in sich aufheben. Leisten dies Wagners Werke? Kann es sein Ideal leisten? Geht wirklich, und dies ist für einen echten Dramatiker wohl seltsam gefragt, das dramatische Gedicht ohne Rest in der veredelten Oper auf? Denn dies ist in der That die Behauptung Richard Wagners und der Seinen. Ich bin so kühn, sie zu leugnen.

Ehe ich mich über meine Gründe erkläre, muß ich Wagners Ansicht und ihren Ursprung darstellen; sie ist jedoch nur verständlich als Ausfluß seiner gesamten Kunstanschauung. Bei der einzigen Bedeutung, die dieser für den Ausbau einer deutschen Kultur zukommt, bei der Schwierigkeit, sie in den Schriften des Künstlers in ihrer

Ausführbarkeit und umfassenden Größe zu überschauen, unternehm ich es hier, ihre Grundzüge wiederzugeben.

2.

Obwohl Richard Wagners philosophischer Standpunkt sich von Feuerbach zu Schopenhauer verschob und sich demgemäß seine Auffassungsweise änderte, obwohl er von einer revolutionären, demokratischen und dabei antichristlichen Meinung zu einer mehr aristokratischen und dabei christlichen umgestimmt ward, tragen doch seine Kunstansichten von 1840—1883 das Gepräge einer stetigen Entwicklung, einer undurchbrochnen Einheitlichkeit. So wird es möglich, sie kurz und gegliedert darzustellen, ohne als Historiker ihr allmähliches Reifen zu beschreiben. Sie sind geschichtsphilosophisch begründet; und mir scheint, er hat sie weit mehr dem Hegeltum als Schopenhauer zu verdanken. Seine Weltanschauung teilt den Sinn für das Nationale mit der Romantik; den Pantheismus aber und die Gegnerschaft wider das Christentum, die Idee der Menschheit und den weltbürgerlichen Demokratismus mit der Hegelischen Linken (Ruge, Feuerbach, Strauß). Was er von Schopenhauer empfing, blieb ziemlich äußerlich. Ein schroffer Verächter des Volkes zu werden, wie es vielleicht dem Philosophen erlaubt ist, daran hinderte ihn die streng künstlerische Grundrichtung seines Geistes. Es scheint mir höchst bedenklich, von seinen Schöpfungen auf seine Ansichten zurückzuschließen: ließ sich doch niemand mehr von den überlieferten Vorwürfen einnehmen als gerade Wagner, der es in Hegels Schule gelernt hatte, sie auszudeuten.*) Aus der Christlichkeit des Tannhäuser, Lohengrin und Parsifal folgt daher schwerlich

*) 1852 findet er in seinem Nibelungenringe die künstlerische Anschauung einer ‚hellenistisch-optimistischen Welt‘ (Briefe an Uhlig, Leipzig 1888, S. 192); 1854, nach der Bekanntschaft mit Schopenhauer, die germanisch-pessimistische Weltauffassung (Briefe an August Roeckel, Leipzig 1894, S. 66, vgl. die Briefe IV und VII).

irgend etwas, denn sie lag im Gegenstande. Hinwiederum sind der Ring des Nibelungen, die Meistersinger von Nürnberg, Tristan und Isolde in ihrer ganzen Auffassung tief heidnische Kunstwerke; sie spiegeln den ursprünglichen oder den im Protestantismus wiedererstehenden Geist des germanischen Lebens ohne die christliche Ächtung der heitren Sinnenfreude, ohne Sünde und Erlösung, und in seiner Grundstimmung mag man auch den fliegenden Holländer trotz der christlichen Behandlung hierzu rechnen. Dieser Gegensatz tritt bei Wagner wie bei allen neueren Künstlern seit dem römisch-kirchlichen Einbruch im Mittelalter auf. In allen Vorwürfen kreuzen christliche Einflüsse die heidnischen Grundzüge; und kein Künstler war so glücklich wie die indischen, jüdischen und hellenischen die Bildungen einer in sich geschlossnen Kultur vorzufinden. Kein Wunder, daß die ganze aufsteigende Geistesthätigkeit Wagners, da sie einer geläuterten deutsch-nationalen Kultur galt, streng antichristlich war; und man begreift, wieso Friedrich Nietzsche nach der Schöpfung des Nibelungenringes mit der Gestalt Siegfrieds den Übergang des ältern Wagner zum Christentum des Parsifal als das Aufgeben seiner jugendlichen Wirkungsbahn ansah und Argwohn gegen seine Kunst überhaupt schöpfte. Es ist keine Frage: den Reichtum der Wagnerischen Geisteswelt umspannen bereits jene frühesten Abhandlungen, die das Gepräge der Empörung gegen die herrschenden Kunst- und Kulturzustände tragen; ihre Anschauungen ziehen sich durch alle späteren Schriften; was hatte die lebensfeindliche Entsagungslehre Schopenhauers der schöpferischen Thatkraft des reformierenden Künstlers zu bieten? In der That zeigt das Bild seiner Kunstanschauung, wenn wir metaphysische Sätze bei Seite lassen, fast nirgends Schopenhauerische Spuren.

Kulturgeschichtliche Grundlage. Richard Wagner geht von der Verschiedenheit der menschlichen Rassen in ihrer körperlichen

und geistigen Veranlagung aus; für jedes Volkstum fordert er die seiner Eigenart entsprechende Kultur.

Die Kunst, sagt er in den höchst bedeutenden Aufsätzen: die Kunst und die Revolution, 1849, und Kunst und Klima, 1850, ist ein Erzeugnis der Gesellschaft.[1] Der Künstler kann nur national für die Menschheit wirken,[2] in der Natur seiner Sprache, seines Landes und Volkes. Jedes Kunstwerk ist eigenartig nach Zeit, Ort und Umständen.[3] So spiegelte die Kunst Athens Leben und Thätigkeit des eignen Volkstums wieder.[4] Die Kunst verkörperte die Freude an sich, am Dasein, kurz das Selbstbewußtsein des Griechentums. Dem entgegen trat unter dem Drucke der römischen Herrschaft eine Erniedrigung aller, ein Ekel an dem eignen jämmerlichen und thatenlosen Dasein auf; dessen Ausdruck, die Selbstverachtung, bildet den äußersten Gegensatz zur Stimmung des künstlerischen Schaffens.[5] Das Christentum forderte diese ergebne Versunkenheit, die Erkenntnis der Sündhaftigkeit, den Glauben an die unverdiente Gnade Gottes, die Weltentsagung. ‚Soviel aber erkennt der redliche Künstler auf den ersten Blick, daß das Christentum weder Kunst war noch irgendwie aus sich die wirkliche lebendige Kunst hervorbringen konnte.‘ ‚Die Kunst ist die höchste Thätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen; der Mensch muß an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben, wenn er aus ihr das künstlerische Werkzeug bilden soll‘.[6] Indes, ‚trotz der Annahme des Christentums blieb ein starker Thätigkeitstrieb, Lust zu kühnen Unternehmungen, ungebändigtes Selbstvertrauen das Element der neuen Herren der Welt‘, der frischen Germanen.[7] Leider vollzog sich im Mittelalter die Entwicklung der neuern Nationen unter dem Druck einer fremden römisch rechtlichen und kirchlichen Civilisation.[8] Der religiöse Glaube der Germanen ward vernichtet, seine üppig zeugende künstlerische Kraft ihm genommen.[9] Eine ‚ungestörte Selbstentwicklung‘, eine klimatisch-eigentümliche Ausbildung fand nicht statt, eine ‚aus dem Boden der Natur gewachsne‘ lebendige Kultur entstand bei den Germanen nicht.[10] Unsre Kunst ist ‚nicht hervorgegangen aus unserm wirklichen Wesen und in harmonisch ergänzender Zusammenwirkung‘ mit unsrer Umgebung, sie ist vielmehr eine gelehrt erlernte, unnatürliche Nachahmung der Griechen.[11] Eine uns eigentümliche Kunst ist bedingt von einer zu schaffenden national-eignen Kultur,[12] die aus der Kraft der unentstellten Natur[13] wieder starke, freie und schöne Deutsche und damit Menschen schafft.[14] Es gilt nach einer ‚originalen Kultur des deutschen Geistes‘,[15] dessen ‚Entfaltung in seiner Eigentümlichkeit‘, Reinheit und Einfachheit zu streben.[16] Auf die Wurzeln der Fähigkeiten unsrer Stämme ist zurückzugehn.[17]

Die Wiedergeburt der deutschen Bildung und ihrer Anstalten für die Nation wird als Friedrich Nietzsches Lebensaufgabe bezeichnet.[18]

Verurteilung unsrer heutigen öffentlichen Mißstände. Denn welchen Anblick bietet die Gegenwart! Den der Ablenkung und Fälschung unsrer höchsten Kulturziele durch fremde zersetzende Bestandteile.[19] Den einer kunstwidrigen Gestaltung des Lebens unter der Herrschaft der künstlichen und willkürlichen Mode statt der natürlichen Sitte.[20] Sie zeigt unsre schändliche Abhängigkeit vom Auslande: von der französischen Civilisation in der Kunst, in Wesen und Angewöhnung, in der Pariser Mode,[21] während im fünfzehnten Jahrhundert die deutsche Tracht vorbildlich in Europa war;[22] vom römischen Kirchentum und Recht. Der Name deutsch ward durch den französisch-jüdisch-deutschen Demokratismus mißbraucht.[23] Die bürgerliche Gleichstellung der Juden und ihre Anerkennung als ‚Deutsche': welcher Wahnsinn![24] Die Presse ist völlig undeutsch.[25] Vom heutigen öffentlichen Staatsleben zieht sich das eigentlich deutsche Wesen immer mehr zurück.[26] Was sollen thörichte Festversammlungen, theatralische Aufzüge, alberne Festreden, trostlos schale Lieder?[27] Die internationalen, undeutschen und unoriginalen ‚Marktplätze' spielen sich auf: doch in Deutschland war stets nur der Winkel, nicht die Großstadt produktiv.[28] In dieser aber herrscht die moderne Civilisation, deren Vertreter die Franzosen[29] sind: die Demokratisierung des Kunstgeschmackes, die Vermischung aller Stile, die Originalitätslosigkeit.[30] Und dabei sind deutscher und französischer Geist grundsätzlich verschieden,[31] dabei ist der Verfall der französischen Kultur offenkundig.[32] Unsre Erziehung ist für Leib und Geist unkünstlerisch und ‚stumpfsinnig, meist nur auf zukünftigen industriellen Erwerb zugeschnitten'[33]. Denn die rein physische Erhaltung des Lebens ist bisher Gegenstand der alle Geistesthätigkeit lähmenden Sorge.[34] Was entsteht, ist das abscheuliche Gebilde des modernen Staatsphilisters.[35] Die Österreicher, insbesondre die Wiener, sind verwelscht und entartet.[36] Die Schweden, Dänen und Holländer kehren sich von unsrer entdeutschten Kultur und Kunst ab und beziehen französische Civilisation.[37]

Richard Wagner empörte sich gegen das öffentliche Kunstwesen in seinem ursächlichen ‚Zusammenhange mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt',[38] im besondern aber gegen die Verkommenheit des deutschen[39]. Der Staat ist unfähig, die Kunst zu fördern; Schiller nannte unsre Staatsverfassungen barbarisch und durchaus kunstfeindlich.[40] Unsre Civilisation ist barbarisch[41]. Die Revolution von 1848 sah mit unglaublicher Verachtung unsre öffentliche Kunst und deren Institute an.[42]

Heutzutage ist die Kunst der Industrie verkauft.[43] Der Architekt, der Kasernen und Mietswohnhäuser, der Maler, der widerliche Portraits anzufertigen, der Musiker, der Tafelmusiken zu setzen, der Dichter, der Leihbibliothekromane schreiben muß, vergeudet seine Schöpferkraft an den Erwerb.[44] ‚Waaren luxuriöser Industrie‘[45] werden erzeugt: der heutige Kunst- und Litteraturbetrieb ist überflüssig.[46]

Hierzu kommt das Preßunwesen,[47] das die Nation herunterbringt,[48] denn die Urteilsfähigkeit des deutschen Publikums nimmt durch das Zeitunglesen ab.[49] Die Geschmacksverwirrung des Publikums begegnete der Kopf- und Ehrlosigkeit des Rezensententums.[50] ‚Unsre ästhetischen Zeitschriften sind nicht künstlerischen, sondern litterarischen Interessen gewidmet‘.[51] Was sollen musikalische Zeitschriften? Sie sind unwirksam, weil ihr Bestehn nur durch die Berücksichtigung der buntest sich durchkreuzenden Interessen möglich wird.[52] Das Publikum will nur kosten, der Musiker lernt nichts daraus; für die Aufnahme schwererer Abhandlungen eignen sie sich nicht. Musikalische Rezensionen aber sind für alle Nichthörer des Werkes wertlos.[53] — ‚Heinescher Geist ward jetzt der Vater einer Litteratur, deren eigentlicher Charakter in der Verspottung jeder ernstlichen Litteratur bestand‘.[54] Der witzelnde Paul Lindau, ‚ein jetzt für sehr geistreich geltender Litterat‘,[55] ist typisch.[56] Das sg. ‚Moderne‘ des jüdischen Journalismus entstand; etwas Erbärmliches und für uns Deutsche sehr Gefährliches:[57] sein Essay- und Feuilletonschreiben zerrüttet unsre eigentümlichen Anlagen.[58] In höchst verwerflicher Weise ahmt man die sprachgewandten französischen Schriftsteller nach; unsre lebendige Sprache wird durch schlechte Schriftstellerei verdorben.[59] Die ganze moderne belletristische Litteratur ist nichtig.[60]

Unsre Kunst ist in einzelne Künste zersplittert.[61] Die Baukunst dient dem ‚öffentlichen Nützlichkeitswesen‘;[62] eklektisch, in einem internationalen Stilgemenge, wiederholt sie ‚die Bauwerke früherer aus Kunstbedürfnis produzierender Zeiten‘.[63] Die Bildhauerei ahmt die Antike nach. Ein monumental-schönes gegenwärtiges Leben ist nicht vorhanden.[64] Die Malerei erscheint genial nur in der Darstellung der Landschaft.[65] ‚Wir haben keine Dichtkunst, sondern nur eine poetische Litteratur‘, die, in ihrer Unfähigkeit,[66] sich durch den Buchhandel zu Geld macht, und ebenso eine Litteraturmusik; statt einer bildenden Kunst einen Umsatz von Kupferstichen und Lithographieen.[67] ‚Was . . heutzutage, nachdem es aus dem Feuilleton der Zeitungen hervorgegangen, die Wände unsrer Leihbibliotheken bedeckt, hat weder mit Kunst noch Poesie zu thun gehabt‘.[68] Die Romandichtung ward Journalismus, ihr Inhalt

zersprengte sich in politische Artikel, ihre Kunst ward zur Rhetorik der Tribüne.[69] Wo bleibt die sinnliche Kunsterscheinung, wie steht es um die Werkzeuge ihrer Verwirklichung?[70] Erst das scenisch dargestellte Drama entspricht dem Bildwerke des Malers.[71] Aber der unerhörte Widersinn trat ein: es erschienen tote, gedruckte ‚für die stumme Lektüre geschriebne Dramen'.[72]

Die heutige öffentlich-theatralische Kunst verdient nur Ablehnung.[73] Theater und Operntheater verfolgen in ihrem Verhalten zum Publikum Tendenzen, die mit denen der wahren Kunst und des echten Künstlers nicht das mindeste gemein haben.[74] Die Absichten des Dichters und des vorhandnen Theaters gehen von Grund aus auseinander.[75] ‚Unsre Theater stehen mit dem edelsten Geiste der Nation in gar keiner Berührung: sie bieten Zerstreuung für die Langeweile oder Erholung von geschäftlichen Mühen und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat'.[76] Dem Publikum sind sie ein innerlich verachteter Genußspender für eine oberflächliche Unterhaltung; dem Unternehmer ein Gegenstand der allereigennützigsten Spekulation: sie sind auf Geldgewinn angewiesen,[77] sind ‚industrielle Unternehmungen, und zwar selbst da, wo Staaten oder Fürsten sie besonders dotieren: ihre Leitung wird meistens denselben Männern' aus dem Hofstaat übertragen, ‚die gestern eine Spekulation in Getreide dirigierten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen, falls sie nicht ihre Kenntnisse in den Mysterien des Kammerherrndienstes oder ähnlichen Funktionen für das Erfassen der theatralischen Würde ausgebildet haben',[78] Männern, ‚bei denen es nie in Frage kam, ob sie in der theatralischen Kunst speziell sachverständig seien'.[79] Kenntnislose Leute überwachen das Theater. Die obersten Verwaltungsbehörden der subventionierten Theater sind ohne Sachverständige, und nur von diesen kann man Kunstleistungen fordern. Die nicht von einem höheren Ort aus unterstützten Theater kennzeichnen sich als gewerbliche Anstalten, vor niemandem verantwortlich, ‚sobald die Polizei gegen ihr Treiben nichts einzuwenden hat'.[80] ‚Unser schlechtes Bewußtsein stellt unsre Theater selbst so tief in der öffentlichen Achtung, daß es die Angelegenheit der Polizei sein darf, dem Theater alles Befassen mit religiösen Gegenständen zu verbieten'.[81] Der Staat sieht im Theater die industrielle Anstalt.[82] — Das ‚Haupt- und Grundgebrechen des modernen deutschen Theaterunwesens' ist: daß es allabendlich vor einem und demselben Publikum sich unterhaltend ausnehmen soll.[83] Höhere Kunstziele, reife Aufführungen sind unmöglich wegen der Alltäglichkeit der Vorstellungen.[84] Diese tägliche Wiederholung ist ein sinnloser Mißbrauch, sie verdirbt die Empfänglichkeit[85] Nur

Luxustheater, pomphaft eingerichtet, bestehen, in denen überall das Publikum mit zu sehen ist, was höchst widerwärtig.[86] Theater für das recitierende Schauspiel giebt es nicht, sondern nur Operntheater italischer Herkunft,[87] mit der entstellten Einrichtung des antiken Amphitheaters: Stockwerke, zu Logenreihen eingerichtet, die Orchestra, dahinter die erhöhte Bühne. Die sog. Volkstheater sind in Wirklichkeit Aktientheater.[88] Von der verständnislosen Unfähigkeit der deutschen Theaterleiter ist nichts zu erwarten.[89] Sie bieten ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der verschiedensten Art und des verschiedensten Stiles,[90] einer ungeheuerlichen Masse von besonders zubereiteten allen Zeiten und allen Nationen angehörenden Bühnenstücken.[91] ‚Den Stoff zu ihren Produktionen nehmen sie vom Auslande oder aus Nachahmungen desselben‘, die genau nur für den Zweck der ‚Unterhaltung der gelangweilten Reichen‘ verfertigt sind:[92] dies leistet die ‚moderne Theaterstückindustrie‘.[93] — In dem Aufsatz: ein Theater in Zürich, 1851, beschreibt Wagner ein typisches eine Spielzeit dauerndes Schauspielunternehmen,[94] seine geschäftliche Veranstaltung,[95] die geringe Teilnahme des Publikums, die innere Unbefriedigung von seinen Leistungen.[96] Den Grund dafür findet er hierin: es giebt mit Ausnahme der ersten italischen Operntheater fast gar keine Originaltheater als die Pariser; alle übrigen sind nur deren äußerliche Copieen.[97] Dort herrscht Übereinstimmung des Zwecks und der Mittel,[98] sonst keineswegs Die deutschen Theater sind ohne Eigenart.[99] Dem Publikum, das edlere Genüsse nicht kennt,[100] werden keine eignen Erzeugnisse, die aus heimischen, ihm stets gegenwärtigen und von ihm tief mitempfundnen Beziehungen hervorgegangen wären, vorgeführt.[101] Die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volke bildend darzustellen wären, bleiben der Pflege der Verderbnis des deutschen Kunstgeschmackes überlassen.[102] Man giebt keine gleichartigen (homogenen) theatralischen Leistungen vor einem gleichartigen Publikum.[103] Unsre theatralischen und dramatischen Leistungen sind unoriginal und undeutsch.[104] In diesen Theatern verflachte sich das naturwüchsige neueuropäische Schauspiel, so daß es der Rivalität der Oper weichen mußte.[105] Das künstlerische Gestaltungsvermögen bedarf der lebendigen Bühne.[106] Ein Originaltheater, welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diente, giebt es nicht: ‚hieraus erklärt sich sehr einfach das Verkommen unsres dichterischen Geistes‘.[107] ‚Das deutsche Theater selbst‘ hat ‚die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben‘;[108] es ist von

allem ‚eigentümlich deutschen Wesen gänzlich abgeleitet worden‘. ‚Das Theater wird nicht zur Kunst gerechnet‘.[109]

Durch die täglich verlangte Kunstverrichtung ward die schauspielerische Kraft abgestumpft und geschwächt.[110] Die Franzosennachahmung[111] trat auf: aber der ‚deutsche‘ Konversationston, von den Franzosen übernommen, ist für uns höchst unnatürlich,[112] ebenso wie ‚der in das Lächerliche hinaufgeschraubte Ton unsres Theaterspiels‘,[113] die undeutsche affektierte Unnatur.[114] Der jetzige Schauspielerstand mit seinen Helden-, Intriguanten-, zärtlichen Vätern- und Anstands-Fächern entspricht einer unwahren, durchaus undeutschen theatralischen Kunst.[115]

Die Musik ist profaniert.[116] Unsre Opernzustände sind unwürdig.[117] Eine musikalische oder musikalisch-dramatische Tradition für die Aufführung der klassischen Werke besteht nicht.[118] Populäre Gartenkonzerte, Wachtparademusiken richten sich nach dem Geiste des Opernunwesens.[119] Die Oper hat ‚den Verfall des Theaters offenbar gemacht‘.[120]

Die Schrift: Oper und Drama, 1851, verbreitet sich in ihrem ersten Teil über Ursprung und Geschichte der Oper. Die Italiener suchten das antike Drama auf dem Boden der musikalischen Lyrik wiederherzustellen.[121] (Chorgesang, Rezitativ, Arie d. i. die umgemodelte Volksweise.[122]) ‚Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd.‘[123] ‚Ganz abgewandt von der Oper . . entwickelte in Deutschland sich die eigentliche Musik von Bach bis Beethoven zu der Höhe ihres wundervollen Reichtums‘.[124] Die deutsche Oper entstand aus dem Singspiel, dieses aus dem recitierten Schauspiel.[125] Glucks Ausgangspunkt für seine Reformbestrebungen, den Italienern gegenüber, lag in der französischen tragédie.[126] Er forderte grundsätzlich, daß der Ausdruck in Arie und Rezitativ der Textunterlage entspräche.[127] Als seine Nachfolger schufen Cherubini, Méhul, Spontini innerhalb der gegebnen Opernform das musikalisch Erreichbarste.[128] Mozart entwickelte ihren musikalisch-künstlerischen Gehalt zu höchster Blüte.[129] Rossini füllte sie mit berauschender ohrgefälliger Melodie,[130] ohne sich um den Sinn der Worte zu kümmern: auf die Mitwirkung der Dichtkunst verzichtete er.[131] Die Gesangsvirtuosität hatte Spielraum, das Vorgeben eines Dramas war beseitigt. Weber setzte die ursprüngliche Weise des nationalen Volksliedes wieder anstelle der Arie[132]; die Volksoper des deutschen Romantikers ist ein Schauspiel mit lyrisch-musikalischen Momenten erfüllt.[133] Die große französische Oper, durchkomponiert, ist das erweiterte Vaudeville: ein Aufputz der alten inhaltslosen Opernform mit fremdländischen Zügen in Melodie

und Rhythmus.[134] Ihre Vertreter sind Aubers Stumme von Portici und Rossinis Wilhelm Tell. Die ‚historische‘ Oper brachte die Massenchöre und ihr Unisono auf die Bühne,[135] sie benutzte die Kirchengesänge.[136] Ihre angeblich fremdartige Musik ist nichts als ein historischer Eklekticismus.[137] Das moderne Orchester, ehemals der harmonische und rhythmische Träger der Opernmelodie, diente bei Meyerbeer zur ‚Charakteristik‘ bei frivol gehaltloser Melodie; die Musik ist von jedem wirklichen Zusammenhange mit dem Text losgelöst[138]; der Musik-Effekt, die Wirkung ohne Ursache herrscht.[139] Berlioz' Neuromantik bot den nichtigsten Inhalt bei unerhört mannigfaltiger Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung.[140] An Webers Euryanthe ist der Widerspruch der ganz für sich allein genügenden Melodie und des durchgehend wahren, dramatischen Ausdrucks offenbar geworden.[141] Hingegen erschloß Beethovens selbständige Instrumentalmusik die unbegrenzte Fähigkeit der Musik als Kunst des Ausdrucks.[142] Die Unnatur und Unklarheit des Opernstils liegt nun[143] in seinem Schwanken nach zwei Seiten: nach der italienischen Oper, mit Canto und Recitativo, und nach dem deutschen Singspiel, auf der Basis des dramatischen Dialoges, wie es sich in Zauberflöte, Fidelio und Freischütz gestaltete. Nur dieses hat der Deutsche auszubilden; aber es ist nicht nur sein lyrischer, sondern auch sein dramatisch-dialogischer Teil zur Musik zu erheben.[144] Die gewöhnlichen Operntexte sind verderbt und unsinnig.[145] Die Oper, zu einem Chaos durcheinanderflatternder sinnlicher Bestandteile geworden,[146] erscheint als ‚ein wirklich bedenkliches Kunstgenre‘.[147] Die Unnatur der Operngattung kennzeichnet Wagner dahin, daß die Musik, ‚jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte‘.[148]

Aufbau. Die Lebensthätigkeit Richard Wagners führte ihn zu der Ansicht, es handle sich um ‚eine Neugeburt der Kunst selbst‘.[149] Das gesamte Volk muß in der Zukunft die bedingende Kraft für das Kunstwerk sein.[150] Volkstümlich, das heißt dem Volke eigentümlich[151] werde die Kunst; sie hat durchaus unsrer Eigenart zu entsprechen.[152] Eine Veredlung des Volksgeistes muß vor sich gehen, der Sinn des Volkes ist empfänglich zu machen für die schönen Thaten der Kunst; dazu diene der unvergleichliche Reichtum volkstümlicher Kunst, der aus dem Schachte des Theaters zu holen ist.[153] Eine blühende schöne Volksbildung ist das Ziel: ‚die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst‘.[154] Welch hohes Beispiel boten die bayrischen Fürsten: Ludwig I., Maximilian II., Ludwig II.![155] Das Fortleben des in seiner edlern Entfaltung gehemmten Nationalgeistes gewahrt man im Privatleben, namentlich

der kleinen Universitätsstädte;[156] ja selbst im Philister steckt noch ein letzter Kern der echten kräftigen deutschen Natur.[157] ‚Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und allen überlegen, wenn er in das Feuer gerät.‘[158]

Eine Volksdichtung also wird gefordert,[159] keine Dichtung einzelner für einzelne Schichten. Der Deutsche freut sich, draußen zu wandern, aber er gestaltet die fremden Eindrücke und Stoffe deutsch.[160] Auf Bachs Werke, auf Goethes Götz, auf Schiller, Kleist, Mozart, Beethoven und Weber muß man hinweisen.[161] Die Wiener Volksposse mit Kasperl und Hanswurst erhob sich in Raimund zu echter theatralischer Poesie.[162] Im Kasperltheater der Jahrmärkte erhält sich noch ein originaler deutscher Vortrag.[163]

Für die Empfängnis des Kunstwerks bringt die von vornherein anzustimmende Tonsprache[164] sofort die Stimmung im Hörer hervor.[165] Zwar kann sie nicht denken, sie kann aber den ‚Empfindungsinhalt‘ von Gedanken kundthun.[166] Ein Moment aus dem Natur- oder Menschenleben kann der Gegenstand der Tonmalerei werden.[167] Die Ausdrucksmomente des Orchesters sind ‚nie aus der Willkür des Musikers‘, sondern nur aus der Absicht des Dichters zu bestimmen.[168]

Eine einheitlich künstlerische Form als Kundgebung eines einheitlichen Inhalts ist notwendig.[169] Dem Künstler, den nur die sinnliche Darstellung der Kunst, nicht die Litteratur etwas angeht,[170] muß die Möglichkeit geboten werden, ‚sein gedachtes und entworfnes Werk zu der seiner Absicht entsprechenden Erscheinung zu bringen, in welcher diese seine Absicht erst wirklich verstanden, d h. empfunden werden kann‘.[171] Dies führt zur Forderung eines Originaltheaters.[172]

Das Theater ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für den Einfluß des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist der Nation.[173] Seine unvergleichliche Bedeutung ergiebt sich aus seiner Wirksamkeit im grenzenlos verderblichen wie im grenzenlos förderlichen Sinne.[174] Niemandem fällt es ein, daß ‚in diesem dämonischen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten‘, ‚der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liegt, daß kein andrer Kunstzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist‘.[175] Deshalb ist eine neugestaltende Umbildung des deutschen Theaters ‚im Sinne des deutschen Geistes‘ erfordert.[176] ‚Das Theater soll keine andre Aufgabe haben, als auf die Veredlung des Geschmacks und der Sitten zu wirken‘, dieses Wort Kaiser Josefs II. muß als Grundsatz dienen.[177]

Wagner hat fünfmal den Plan eines Nationaltheaters genauer ausgeführt: in dem großartigen ‚Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen‘, 1848; im Brief über die ‚Goethestiftung‘ an Liszt, 1851: im ‚Theater in Zürich‘, 1851; im ‚Wiener Hof-Operntheater‘, 1863; und im ‚Bericht an Se. Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule‘, 1865.

Das künftige Nationaltheater, so heißt es in dem ersten Entwurf,[178] unterstehe dem Kultusminister. Dieser hat in die Organisation des Theaters die volle freie Beteiligung aller geistigen und sittlichen Kräfte der Nation einzuschließen[179] und ist vor der Nation für die Aufrechterhaltung jenes Grundsatzes verantwortlich zu machen, während heut die verwaltenden Behörden staatlich subventionierter Hoftheater nur vor den Fürsten verantwortlich sind.[180] Das deutsche Theater muß ein selbständiges unnachahmliches Kunstwerk bieten.[181]

Dazu ist zunächst die einschneidende Umwandlung des heutigen Theaters in seiner architektonischen Einrichtung erforderlich[182], oder der Bau mustergiltiger, ästhetisch zweckmäßiger, scenisch und akustisch trefflich Festtheater.[183] Die nur im Bilde, en face vorgeführte Scene ist verwerflich; der Ort der Handlung wird mehr sinnreich anzudeuten als auszuführen sein.[184] Durch die Versenkung des Orchesters ist nach seiner edelsten Klangwirkung zu streben.[185] Im Bayreuther Festspielhause ward das Orchester vertieft und unsichtbar: als Zwischenraum zwischen dem Proscenium und den aufsteigenden Zuschauerplätzen entrückt der sg. mystische Abgrund das Bühnenbild in eine ideale Ferne. Alle Logenränge und Prosceniumslogen fielen fort.[186]

Das theatralische Unternehmen ist nicht zu verstaatlichen, wohl aber zu nationalisieren.[187] Die Unterstützung seitens der Fürsten wäre zur Veredlung des Charakters der Vorstellungen zu verwenden.[188] Durch Staat und Gemeinde sind die Theater von der Notwendigkeit kaufmännischer Spekulation zu befreien; sie sind ‚gerade so weit zu unterstützen, daß ihre Verwaltung nur noch eine rein künstlerische sein darf, und niemand besser wird diese zu führen imstande sein als die Künstler selbst‘, welche zum Kunstwerke vereinigt ‚durch eine zweckmäßige Verfassung ihre gegenseitige gedeihliche Wirksamkeit sich gewährleisten‘.[189] Die freie Genossenschaft aller Künstler bedingt das Drama.[190] Für je eine Verwirklichung der künstlerischen Absicht tritt die Diktatur des jeweiligen dichterischen Darstellers, des Autors ein.[191] Die wahre Kritik ist vor der Aufführung für die Läuterung der öffentlichen Darbietung auszunutzen, wodurch das Gewerbe der Theaterrezensenten weg-

fällt.[192] Über die Annahme der dramatischen Arbeiten entscheide der erwählte Ausschuß des Bühnendichter- und Komponistenvereins nach Stimmenmehrheit.[193] ‚Das Publikum müßte unentgeltlichen Zutritt zu den Vorstellungen . . haben‘,[194] denn die Theateraufführungen sollen nicht zu ‚Leistungen gegen Bezahlung‘ herabsinken. Die betreffende Gemeinde müßte die Künstler für ihre Leistungen im Ganzen entschädigen.[195] Die Dezentralisation der Kunstdarbietung ist notwendig.[196] — Die Bayreuther Bühnenspiele im besondern wurden als eine Hochschule für dramatisch-musikalische Darstellung zur dauernden Pflege eines deutsch-eigentümlichen Kunststiles geplant.[197] Eine Verbindung mit den obersten Reichsbehörden sollte hergestellt, eine ansehnliche Unterstützung durch den Reichstag, jährlich 100 000 Mark, um erfolgreich zu sein, nachgesucht werden[198]; eine Summe, mit welcher die entsprechende Anzahl von Zuschauerplätzen aufgekauft wären, welche als Freiplätze von Reichswegen an die solcher Auszeichnung Würdigen zu vergeben sein würden.[199]

Für die Einrichtung des Theaters sind ein Gesangs- und ein Orchesterdirektor, ein Bühnendirigent und ein eigentlicher Direktor nötig.[200]

Das Theater muß Originales leisten.[201] Das Schauspiel ist neuzugestalten.[202] Es bedarf unserm Wesen eigentümlicher, edler Originalstücke,[203] eigner durch Aufruf zu beschaffender Arbeiten von gegenwärtigen Deutschen.[204] Vortreffliche Werke ausländischer Kunst sind nur als Ausnahme zuzulassen.[205] Der deutsche Theaterspielplan setzt sich aus dem reichen, aber bunt durcheinandergeworfnen Vorrat der klassischen Werke aller Stile, Zeiten und und Völker zusammen:[206] diese sind in ihrer Eigenart zu studieren und gut und richtig wiederzugeben.[207]

Die Aufführungen haben das Gepräge einer ‚edlen, nationalen Festlichkeit‘ zu erhalten.[208] Dies erfordert die Außerordentlichkeit der Darstellungen, in besondern Kunstbauten.[209] Zunächst sind für den Übergang die Spieltage zu beschränken, von sieben auf höchstens fünf in der Woche.[210]

Ein deutscher Stil, auch für den musikalischen Vortrag, muß ausgebildet werden[211]: die ‚Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke‘ ist der Zweck.[212] Auch die Schauspielkunst ist unsrer Eigenheit anzupassen.[213] Auf diesem Wege muß die neue, aber ureigne Richtung einer deutschen Nationalbühne gefunden werden.[214]

Ich unterbreche den Bericht. Welche Tiefe, welche Klarheit und Weite der Anschauungen! Wohin darf sich

der ernste junge Künstler anders wenden als zu diesem Entwurf und seiner Verwirklichung? — Doch fahren wir fort.

Herkunft der Theorie eines Gesamtkunstwerkes. Indem Wagner bei den Griechen die Stellung der Kunst zum öffentlichen Leben betrachtete, konnte er sich die außerordentlichen Wirkungen ihres Dramas nur daraus erklären, daß sie ‚in der Vereinigung aller Künste zu dem einzig wahren großen Kunstwerke lagen‘.[215] Sein Vorbild ward die Einrichtung des alten Athens, ‚wo das Theater seine Räume nur an besondern heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward.[216] Die öffentliche Kunst der Griechen ‚war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins‘, ‚die Aufführung einer Tragödie eine religiöse Feier‘[217]; des Aischylos Tragödien bedeuteten Opfergesänge zur Feier des begeisternden Gottes.[218] Den Stoff des hellenischen Dramas gab der Mythos, die gemeinsame dichterische Leistung des Volkes.[219]

Die ergreifende Wirkung des griechischen Dramas führt nun Wagner auf die ‚in den Hauptmomenten stärker wiederkehrenden lyrischen Elemente‘, auf die Chorlieder zurück,[220] und dies hing wohl mit seiner starren Meinung, daß die Lyrik ‚alle Keime der eigentlichen Dichtkunst‘ enthalte,[221] zusammen. Von seinem Standpunkt aus ist es also nur folgerichtig, wenn er den Übergang in die gesprochne Rede als Verfall bezeichnet.[222] Den Grund dieses Verfalls des ‚unvergleichlichen‘ griechischen Gesamtkunstwerkes findet er darin, daß es sich in seine Bestandteile ‚Rhetorik, Bildhauerei Malerei, Musik u. s. w.‘ auflöste: in der ‚Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige‘.[223]

Das moderne Drama scheint ihm einen doppelten Ursprung zu haben, ‚einen natürlichen, unsrer geschichtlichen Entwicklung eigentümlichen‘ und einen fremdartigen, durch Reflexion aufgepfropften.[224] Es geht einmal von Historie und Chronik, vom Roman aus und wurzelte im Volksgeiste. So ruhte das ganze spanische und englische Theater[225] auf einer realistischen Grundlage.[226] Das Haupt dieser Richtung ist der ‚ungeheure Dramatiker‘[227] Shakespeare.[228] Seine Volksbühne, auf allen Seiten von Zuschauern umgeben, gewährte mit der natürlichen Realistik des Spiels ein höchst volkstümliches Schauspiel. Die Bühne befand sich in der Orchestra selbst.[229] Diese durchaus originale[230] Gattung ist trotzdessen noch unvollkommen,[231] da sie eine einzelne Kunstart, nicht das Gesamtdrama verkörpert.

Den zweiten Ausgangspunkt bildet das nach dem mißverstandnen

Aristoteles aufgefaßte griechische Drama.[232] Die antikisierende Renaissance[233] lenkte die italisch-französische Bildung vom einheimischen Volksschauspiel ab.[234] Die kalt rhetorische[235] tragédie der Corneille und Racine, dieser ‚Dichter der façon‘,[236] verlegte die Handlung hinter die Scene.[237]

Die neueuropäische Bühne ward den akademischen Kunstrenaissance-Theatern der Italiener und Franzosen mit ihrer falschen Nachahmung der antiken Bühne nachgebildet; sie schied durch das Orchester Bühne und Publikum. Vom Parquet aus ward der Schauspieler nur von der Vorderseite sichtbar. Das spätere akademische englische Theater verbot, entgegen dem Brauche der Shakespearebühne, den Schauspielern, den Rücken zu zeigen.[238] Hier herrschte stets der Hang zum rhetorischen Pathos, hier neigte das Schauspiel dazu sich ins Opernhafte aufzulösen.[239] Der akademische Geschmack siegte.[240]

Das Schauspiel der deutschen Renaissance verrät die zwiefache Einwirkung: die Shakespearische in Goethes Götz, Faust, Egmont und in Schillers ersten Stücken; die akademische in der Iphigenie, der Braut.[241] Aber wie nüchtern war die moderne Jambendiktion gegenüber der metrischen und choreographischen Überfülle der antiken Tragödie![242] Das Schauspiel konnte sich nicht ideal erheben, schon wegen der Armut an Mitteln des Ausdrucks.[243] Der Wallenstein beweist, daß der künstlerische Stoff nicht aus der Geschichte genommen werden kann, daß ‚die wahre Geschichte kein Stoff für das Drama ist.‘[244]

Das Streben Goethes und Schillers ging nach ‚einer idealen, rein menschlichen Kunstform‘,[245] und Schillers spätere Dramen sowie der zweite Teil des Faust nähern sich dem Kunstideale, wie es Wagnern vorschwebt.[246] Der natürliche Stoff ist der Mythos, die heimische Sage der neuern europäischen, insbesondere der deutschen Völker.[247] Diese Kunstform, in der Litteratur wegen der Verschiedenheit der europäischen Sprachen kaum erreichbar, ist nur durch die Musik, ‚die allen Menschen gleich verständliche Sprache‘, diese ‚ausgleichende Macht, welche, die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflösend, das Geheimste der künstlerischen Anschauung zur allgemeinen Mitteilung brächte‘, zu verwirklichen.[248] Das von Goethe und Schiller gesuchte und durch die Diktion angestrebte der Antike entsprechende Idealdrama ist erst durch Mitwirkung der Musik möglich.[249] ‚Der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen‘, mußte ‚in das Bett dieses musikalischen Dramas geleitet‘ werden.[250] Der Volks- und Nationaltanz, heut allein noch eigentümlich[251], ist, wie ursprünglich Tanz-, Ton- und Dichtkunst vereint waren,[252] in das Gesamtgebilde wieder

aufzunehmen. Dieses Ideal erscheint als das ‚Kunstwerk der Zukunft.‘ [253]

Theorie des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagner glaubte zu finden, ‚daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt‘, die ihn schließlich an dessen Grenze führt, [254] daß aber ‚genau da, wo die Grenzen der einen Kunst sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirksamkeit einer andern Kunst beginne‘, daß somit durch eine innige Vereinigung der Künste ‚das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt werde‘. [255]

Dies ‚höchste gemeinsame Kunstwerk‘ ist ‚das vollendetste Drama, somit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes‘. [256] Das lebendige Drama ist kein Litteraturzweig. [257] Nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.‘ [258] Zugleich aber ist es ‚die vollendetste Gestaltung der Lyrik‘. [259] Ist dies Ideal des Dramas in der Oper zu erreichen? Erinnern wir uns an den siegreichen Kampf der Gluckisten gegen die Piccinisten in Paris. Schiller und Goethe wünschten und erwarteten das Günstigste von der Oper; in Wirklichkeit schuf Goethe freilich höchst seichte Operntexte nach Voltaires Ausspruch: ce qui est trop sot pour être dit, on le chante. [260] Wie hätten nun die einzelnen Kunstzweige zusammenzuwirken?

Der Architekt schafft das einzig dem künstlerischen Zweck entsprechende Theatergebäude. [261] Die Landschaftsmalerei bietet die Scene. [262] Der künstlerische Mensch, der Bildner als Tänzer und Mimiker, bewegt sich darstellend auf dieser Bühne [263]; über den alltäglichen Ton erhebt er sich im Schauspieler durch die gehobne idealpathetische Vortragsweise, welche schon Schiller und Goethe durch die rhetorische Diktion erstrebten. [264] Er giebt sein Inneres durch die Ton- und Dichtkunst kund. [265] Die ‚einzige‘ und wesentliche, die Hauptform der Musik ist die Melodie, [266] indes Harmonie und Rhythmus das Äußere gestalten. [267] Die Versmelodie des Darstellers bringt als eine ‚erhöhte‘ Textsprache sein Handeln und Leiden zum Ausdruck. [268] Das Orchester giebt, im Gegensatz zu dem natürlichen physischen Hintergrunde der Bühne, die menschliche Gefühlswelt [269]; es erhält ‚unsre Mitempfindung für die im richtig accentuierten Dialoge sich vor unsern Augen entwickelnde Situation jeden Augenblick thätig . ., ohne aufzuhören, zugleich als ein künstlerisch wohlgebildetes reines Tongewebe uns zu ergetzen‘. [270]

Die Oper war kein natürliches, sondern ein innerlich zusammenhangloses Erzeugnis künstlerischer Willkür [271]; der Widersinn dieser

widerspruchsvollen Kunstgattung bestand darin, ‚daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war‘.[272] — Es ist unmöglich, auf der Grundlage der bloßen Musik das wirkliche Drama zustande zu bringen.[273] ‚Nur durch die Rhythmen des Tanzes oder nur als Trägerin des Wortes vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen.‘[274] Jede Musik ist nur für einen Text da und verständlich.[275] Aber die Musik schließt ‚auch das vollkommenste Drama in sich‘.[276]

Das Streben des Dichters drängt dahin der abstrakten Bedeutung der Worte ihre ursprüngliche sinnfällige unterzustellen, durch rhythmische Anordnung und den Reim auf das Gefühl d. i. ideal zu wirken, was die Musik durch ihr bloßes Erklingen leistet.[277] ‚In der modernen Sprache kann nicht gedichtet‘, kann die dichterische Absicht nicht an das Gefühl mitgeteilt werden.[278] Das Ausdrucksmittel der Darstellung, in welcher sich die Rechtfertigung der Handlung aus den Motiven, aus dem Gefühl vollzieht,[279] ist daher die gesteigerte Wortsprache d. h. die Tonsprache.[280] Wenn die Absicht des Dichters ‚im Ausdruck des von ihm bedingten Musikers . . . nicht vollständig verwirklicht werden‘ kann, so ist sie überhaupt ‚keine höchste dichterische Absicht‘. Der Voltairische Satz ist schroff umzukehren: ‚was nicht wert ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert‘.[281]

Den Vorwurf soll nicht das geschichtliche Gebiet liefern, sondern das der Sage. Alles Historisch-Konventionelle, zur Beschreibung einer Geschichtsepoche, was der Romanschreiber breit ausführt, ‚konnte ich übergehen‘.[282] Der ideale Stoff des Dichters ist die namenlos entstandne Volksdichtung des Mythos[283] mit ihrem rein menschlichen Inhalt,[284] ist der ‚der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neuerfundne und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Mythos‘.[285] Das Schicksal der Könige wird, weil am erhabensten über alle materielle Hemmungen, für große tragische Darstellungen am besten geeignet sein.[286] Der sagenhafte Ton bewirkt den ‚träumerischen Zustand‘, den das ideale Drama verlangt.[287]

Somit dürften für die Poesie fortan ‚nur noch zwei Entwicklungswege offen stehn: entweder gänzliches Übertreten in das Feld der Abstraktion‘, als Philosophie, ‚oder innige Verschmelzung mit der Musik‘,[288] insbesondre im Drama.[289] Aber wird der Schauspieldichter nicht Einspruch erheben gegen das Aufgehn in dieses Gesamtkunstwerk? Er wird nicht begreifen, ‚wie der Gesang ganz und für alle Fälle die Stelle des rezitierten Dialogs einnehmen

solle'. Er ermißt nicht, daß die Musik ‚nur da, wo sie die vermögendste ist, in voller Breite sich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Notwendigste ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Musik die Fähigkeit besitzt, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt'. ‚Gedanken und Situationen, denen auch die leiseste und zurückhaltendste Unterstützung der Musik noch zudringlich und lästig erscheinen müßte', könnten ‚nur dem Geiste unsres modernen Schauspiels entnommen sein'.[290]

Die ‚gleichmäßige gegenseitige Durchdringung der Poesie und der Musik'[291] soll das ideale Kunstwerk ermöglichen. In diesem musikalischen Drama — das Wort ‚Musikdrama' ist unsinnig[292] — bildet der Dialog die einzige Grundlage alles dramatischen Lebens.[293]

Was ist also das Ergebnis? Das Gesamtkunstwerk des Dramas erscheint als ein allgemein verständliches Abbild der Natur.[294] ‚Der Dichter und Musiker sind sehr gut als zwei Personen zu denken.'[295] Wagners eigne Bühnen-Festspiele[296] sind Versuche in der Richtung des Gesamtkunstwerkes, im Dienste seines Ideals.[297]

Der vorstehende Auszug gewährt ohne Zweifel eine sehr dürftige und unvollkommne Vorstellung von den Wagnerischen Ansichten; indes was blieb mir andres übrig? Ich will seiner engeren Theorie widersprechen: so mußt ich erst den Künstler zu Worte kommen lassen; denn nicht jedem ist der Inhalt all seiner schwergeschriebenen Abhandlungen gegenwärtig.

Der Kunstfreund, der Wagnern im einzelnen angreift, wird seine Zustimmung zu den allgemeinen Anschauungen stark hervorheben müssen. Mit der grundsätzlichen Forderung einer eigenartigen Volkskunst für die Deutschen durchbrach der große Künstler, wie mir scheint, den Gesichtskreis unsres Klassizismus. Seine Verurteilung unsres öffentlichen Kunstbetriebes, seine Vorschläge zum Aufbau wird jeder Kenner der Zustände im wesentlichen teilen.

Indes, wenden wir uns zu seiner Theorie. Eine doppelte Aufgabe eröffnet sich: ihre Ableitung zu prüfen und sie selbst auf ihre Wahrheit zu untersuchen.

3.

Noch Richard Wagner glaubte an die hellenische als die wahre Kunst; er lehnte die indische ab.[298] Dieser Irrtum erklärt sich aus dem Glauben an das Allgemein-Menschliche, dessen höchsten Ausdruck das Griechentum darstelle; einem festen Satze humanistischer Bildung.

Aber verkörperte denn in der That das hellenische Drama jenes Gesamtkunstwerk? Die Baukunst, die Bildnerei zum mindesten hatten an dem aufgeführten Bühnenspiel keinen Anteil, und die Malerei nur einen geringen. Dichtkunst und Schauspielkunst wirkten verbunden, neben Gesang und Tanz; zu einer Einheit verschmolzen waren sie nicht. Dies Theater war eigentümlich: ein halbkreisförmiger, steinerner Bau, von dem Mittelringe der Orchestra nach hinten zu aufsteigend, mit einem Halbmesser von etwa 70 m und Sitzplätzen für dreißig Tausende, erhob sich unter freiem Himmel. Die Schauspielkunst war Vortrag, nicht Mimik; denn Masken vereitelten ein Mienenspiel, und Stiefel mit drei Zoll hohem, hölzernem Untersatz riefen einen feierlichen Schritt hervor. Instrumentalmusik begleitete im Einklange das einstimmige Chorlied; aber sie ordnete sich, wie es scheint, dem Gedanklichen und dem Rhythmus der Dichtung unter.

Wie anders die Bedingungen der neueren Bühne! Ihr dient eine reiche Kunst der Gebärde, die sich völlig im überdachten Raume zur Geltung bringt, vor höchstens zweitausend Menschen, einer gegen jene winzigen Zuschauermenge. Eine glänzende Ausstattung vervollkommnet die künstlerische Täuschung. Es erklärt sich aus der Geschichte dieser Schauspiele, daß Chöre fehlen.

Offenbar wär es eine falsche Nachahmung der Alten, diese in Gespräch und Gebärde zum Ausdruck gelangende Dichtung durch musikalische Einlagen zu unterbrechen, geschweige denn, daß man eine fortwährende Musik dazu setzte.

Nun war das hellenische Drama selbst gar kein Gesamtkunstwerk, in dem alle Kunstarten gleichmäßig zusammenwirkten; es konnte also auch nicht das Vorbild eines solchen abgeben. Die Ursachen seines Niedergangs werden wohl besser in der äußern und geistigen Geschichte des Landes gesucht als in dem Verluste des Grundsatzes von der Einheit aller Kunstzweige.

Und sein Stoff wäre der Mythos gewesen? Nicht schlechthin. Die Begebenheiten der Heldensage wurden für geschichtlich genommen. Des Phrynichos Einnahme von Milet, des Aischylos Perser schöpften aus der nächsten Vergangenheit. Der Gegenstand einiger griechischen Schauspiele entstammt der Geschichte.

Es ist bei dem Musiker begreiflich, daß er in den Stücken des Chors wie den Ursprung so auch die tiefste Wirkung des hellenischen Dramas sieht. Wer hingegen diese Kunstwerke durch die reiche Entfaltung des Dialogs aus dem Chor erst entstanden weiß, wie könnte der grundlos die gesprochne Rede für Verfall ausgeben?

Indem nun Wagner die Gestaltungen des Dramas in der Geschichte verfolgt, macht er ein wichtiges Geständnis. Das Volksschauspiel, wie es in England und Spanien zu höchster Blüte gedieh, gilt auch ihm für eine durchaus eigenartige Gattung. Jedoch, fügt er hinzu, sie ist trotz dessen noch unvollkommen, weil sie eine einzelne Kunstart, nicht das Gesamtdrama darstellt. Diesen Grund sollten wir anerkennen?

Die Bühnendichter des deutschen Klassizismus haben akademisch-rhetorische Einflüsse auf sich wirken lassen; sie suchten eine ideale Form auch durch die Diktion zu erreichen und näherten sich in vielem dem Opernhaften; um so mehr, je weiter sie sich von dem volkstümlichen Schauspiel entfernten. Wagner lobt jene Bestrebungen, weil sie schließlich zu dem Gesamtkunstwerke führten. An der einfachen Folgerung, daß das Abbiegen von scharf ausprägender Volkskunst, die Neigung zur Oper im

Gegenteil ein Fehler, ein Irrweg sei, ging er vorüber.

Warum sollte im übrigen Schillers Wallenstein, oder auch Otto Ludwigs reicher Plan dazu, die Unmöglichkeit geschichtlicher Gegenstände für das Drama erweisen?

Ein Werk, vielen Völkern sofort verständlich, vermögen die bildenden Künste sowie die Musik zu bieten; nicht aber die Dichtkunst, die an die Sprache eines Volkes als das Mittel ihres Ausdrucks gebunden ist. So lange der Schöpfer eines musikalischen Spiels des Textes bedarf, erfüllt er jene Forderung eines Kunstwerkes für die Menschheit nicht, — gesetzt sie sei erfüllbar und nicht eine leere Ausgeburt des Denkens.

Was aber erstrebt Wagner eigentlich, wenn er die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflösen will? Seine Absicht setzt Stimmung an Stelle der Gestaltung, sie verwirft die lautliche Vernunftsprache, in der die Dichtkunst erst in die Erscheinung tritt, und zerstört damit, in einer unbegreiflichen Verkennung des Wesensunterschiedes zweier Künste, die Poesie selbst.

4.

Allein man mag zugeben, die Ableitung der Wagnerischen Theorie sei nicht glücklich, sie enthielte Irrtümer: deshalb könnte sie, wiewohl ein künstliches Gebilde, doch an sich richtig sein. Dies zu untersuchen, bildet zunächst unsre Aufgabe.

Grenzen in der That die Kunstgattungen derart aneinander, daß aus ihrer Verbindung ein einheitliches Gesamtwerk entspringt, wie jede einzelne Schöpfung durch die Mitwirkung andrer Kunstarten ‚einen lebensvolleren Eindruck‘ [299] hervorrufe? Ein seltner Fall, zuwider jenem Lehrsatze der Entwicklungsgeschichte: daß sich aus ursprünglich Einem die Teile zu stets größrer Vollkommenheit fortbilden. Oder durchkreuzen sich nicht vielmehr die Wirkungen der Kunstarten gegenseitig? Hemmen sie sich

nicht, gleich entgegengesetzten Strömungen, und desto mehr, mit je stärkerer Gewalt, mit je maßloserem Anspruche sie erscheinen?

Sehen wir doch zu: was läßt sich an Wagners Lehre von der Verbindung der Kunstzweige aufrecht halten? Lassen wir die Baukunst, deren Teilnahme durch die Aufführung der Schaubühne eine durchaus äußerliche, das Kunstwerk selbst nicht berührende bliebe, außer Betracht: wird nicht die Wirkung der Landschaftsmalerei, wenn anders man dem Ausstattungsschmuck einen so vornehmen Namen einräumen will, zerrüttet, das Bild für das Auge zerstört durch die Bewegung der Spieler, die vor- und rückwärts und zur Seite schreiten? Für einen einzigen Zuschauer in nur einem Augenblicke bestünde die Täuschung eines Gemäldes! Denn mit der Stellung wechselt scheinbar die Größe der Gestalten; die der Umgebung aber verharrt. Und wird nicht die Schauspielkunst beschränkt, oft völlig aufgehoben durch den Gesang? Der scharfgeprägte Ausdruck eines Gedankens, eines Gefühls, einer Leidenschaft in Haltung und Gebärde durch Rücksicht auf die Stimme? — Endlich stoßen die Thätigkeiten der Ton- und Dichtkunst wider einander; ein Begebnis, das wir genauer zergliedern müssen.

Wie sollte eine gleichmäßige Durchdringung beider Kunstgattungen eintreten, wenn ihre Grundeigentümlichkeiten mitsammen streiten? Der Gesang eine Steigerung der begrifflichen Lautsprache? Warum in aller Welt? Sie ruhen freilich auf der selben Bedingung der menschlichen Sprechwerkzeuge, aber ihr Wesen ist völlig verschieden: dort ein reiner Vorgang des Schalles, hier ein solcher verknüpft mit einem der Bedeutung. Unmöglich zeigt sich die einfache Verrichtung als eine Erhöhung der doppelten; ist es doch umgekehrt wahrscheinlich, daß, wie der tierische, lautlich ungegliederte Ausdruck des Gefühls, so ein Juchzen und Jodeln der Bildung der Sprachschreie und schließlich der gegliederten Vernunftsprache voraus-

gegangen ist. Kein Zweifel: die Melodie unterbindet die gedankliche Wirkung der Sprache; und zieht nicht jede Begleitung und Ausführung der Töne von der dichterischen Entwicklung ab, drängt sie sich nicht vor, überschwemmt und verdeckt diese andre Welt? Man setze ein Drama unverändert in Musik: wer ertrüge die Endlosigkeit und lange Weile seiner Darstellung? Indem man kürzt, herausscheidet und die Worte anpaßt dem Bedürfnis der Tonkunst, zerreißt das ganze Gewebe, und die Schöpfung des Dichters ist vernichtet.

Wagners Meinung, streng angewandt, muß offenbar selbst den Kreis der Shakespearischen Schauspiele noch unvollkommen schelten: wohlan, was hinderte, sie mit Hülfe der Töne zu Gesamtkunstwerken zu erheben? Weshalb verpönte doch der Meister, Gounods Faust verdammend,[300] die Benutzung großer Dichtungen, wie der Goethes, Schillers oder des britischen Dramatikers, zu Opern?[301] Ihm entging schwerlich, daß jede Arbeit an diesen Erzeugnissen ihrer Zerstörung gleichkam.

Und wie unhaltbar zeigt sich der Satz, daß Entwürfe, wenn sie dem Tonsetzer kein Feld böten, nicht der Dichtung wert seien![302] Bedürfen Shakespeares Werke etwa des Musikers? Verschmähn sie ihn nicht vielmehr; mehr noch: büßen sie nicht allen Reiz bei seiner Teilnahme ein? Und sie wären nicht wert, gedichtet zu sein?

Diese Ansicht entstammt einem Grundirrtum: dem, daß der Dramatiker auf Gefühlserregung ausgehe. Diese freilich bringt der Ton schon durch sein Erklingen hervor; aber sie ist auch gar nicht die vornehmste, sondern nur eine Nebenabsicht des Dichters.

Es wird zugestanden, daß Handlung und Gespräch im Schauspiel sich ohne eine für den Musiker dankbare Stimmung bewegen kann: aber das Tongewebe soll die Fähigkeit besitzen, sich selbst dem reinen Gedanken förderlich anzuschmiegen. Nun, grob herausgesagt, mich stört

es, und kläng es noch so leise; mir zersetzt es den Eindruck der Dichtung. Als ein Beispiel mag Flotows Musik zum Wintermärchen gelten; von dem zierlichen Vorspiel, der bescheidnen Begleitung einiger feierlicher Aufzüge und des Schäferfestes im vierten Akt abgesehn, spricht sie in Reden und Auftritte überflüssig und ohne Sinn hinein, sehr zum Schaden der Darstellung, voll Sucht, alles Erdenkliche opernhaft auszubeuten.

Aber Sinnfälligkeit giebt die Tonkunst doch! Es ist wahr, sie vermag alle Stimmungen, Empfindungen und Gefühle zu vergegenwärtigen; allein bestimmte Vorstellungen dem Hörer aufzuzwingen, ist sie außer Stande. Und welch schlechter Notbehelf sind Überschriften[303] oder Angaben des Inhalts! Wagners planmäßige Erläuterungen der heroischen Symphonie und der Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, der Vorspiele zum fliegenden Holländer, zum Tannhäuser und zum Lohengrin, wo die Herabkunft des Grales versinnlicht werden soll, geben Vorstellungen wieder, die dem Tonsetzer bei seinem Schaffen vorschweben mochten, die einem Hörer von Einbildungskraft vielleicht aufsteigen können, die aber keinem mit gerade dieser Bedeutsamkeit der Leitmotive Unbekannten sich aufdrängen; ein solcher wird vielmehr nur in die Gefühle der Begeisterung, der Erregtheit oder der Wehmut geraten. Roh aufgefaßt, kann zu jeder Stimmung eine beliebige, halbwegs geeignete Musik ertönen, wobei denn die verschiedensten Gedanken erweckt werden mögen. So ruft Wagners Sentaballade das Gefühl des Schrillen und Pfeifenden hervor, aber ohne Kenntnis der Worte sind Vorstellungen wie die eines Zigeunertanzes oder Banditenfestes dabei möglich. Siegfrieds heller Hornruf stimmt uns fröhlich: singt etwa ein Jägerbursch oder sonst ein Wandrer? Bei einer dröhnenden Musik kann man an Sturm, an den Sturz von Felsen oder an das Aufschlagen von Hämmern denken. Die Tonwogen des Feuerzaubers erzeugen doch in niemandem, der die Flammen

auf der Bühne nicht auflodern sieht, die Vorstellung des Feuers. Freilich überkommt den Kenner der Oper Tannhäuser, der einmal mit der Vorführung des Venusberges jene rasend bewegte Musik verbunden gehört, die nämliche Vorstellung, wenn vor ihm abermals das eröffnende Tonstück gespielt wird und diese Takte erklingen; begreiflich, denn er ist die Verknüpfung gewohnt worden und erinnert sich des einen Teils unter Einwirkung des andern; dennoch aber ist die Verknüpfung an sich äußerlich und nur durch den Willen des Tonsetzers bestimmt.

Nun soll aber in der modernen Sprache nicht gedichtet werden können. Warum nicht? Wagner ist den Beweis dafür schuldig geblieben; und die tiefen und köstlichen Schöpfungen eines Goethe und Kleist, eines Wilhelm Müller und Eichendorff, von andern zu geschweigen, widerlegen seine Behauptung. Zum Gegenstand der Behandlung endlich eignet sich die Sage, der wunderreichen Art ihrer Vorgänge wegen, seltner für das einer festumrissnen Wirklichkeit zugewandte Volksschauspiel; seine Vorwürfe werden wohl meist der Geschichte und Gegenwart zu entnehmen sein.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen. Der Gesang ist keine Erhöhung der Sprache. Der wirklich dramatische Ausdruck ist für die Musik, der Operntext für das Drama wertlos. Die Eigentümlichkeit der Poesie wird durch die Tonkunst aufgelöst. Ihr Zweck ist Gefühlserregung, der jener keineswegs. Weder vermag sie sich der dramatischen Kunst unterzuordnen, ohne sie zu beeinträchtigen, noch dem Hörer anschauliche Vorstellungen einzuflößen, wie sie das Schauspiel erheischt. Die ausgezeichnetsten Stücke wirken ohne sie. Kurzum: sie schließt nicht das vollkommenste Drama in sich, sondern dies fällt ganz und gar aus ihrem Gebiet heraus; wie vordem besteht als höchstes dramatisches Werk das, welches streng innerhalb der Grenzen der Dichtkunst bleibt. Eine gleichmäßige Durchdringung beider Kunstgattungen kann niemals statt-

finden, weil sie, ihrer Natur nach verschiedenartig, gegenseitig ihre Wirkungen vereiteln.

Damit stürzt die Wagnerische Lehre zusammen: sie erweist sich als falsch. Ein Gesamtwerk, geboren aus der Vereinigung sämtlicher Kunstzweige, ist durchaus unmöglich.

5.

Aber mag immerhin Wagners Theorie falsch sein, die er, nach eignem Wort,[304] als den gedanklichen Ausdruck des in ihm sich bildenden künstlerischen Vorgangs gab: seine Versuche in der neuen Richtung können deshalb doch gute Dramen sein. Ihr Urheber wenigstens hielt sie dafür;[305] ein Glaube, den nicht blos seine Anhänger teilen. Ob mit Recht, muß unsre Untersuchung erweisen.

Es ist merkwürdig, wie verschieden die Unterlagen dieser Tonschöpfungen vom Standpunkte der Dichtkunst aus beurteilt worden sind. Otto Ludwig, dem die Geschicktheit und Gunst der Wagnerischen Texte für die Entfaltung gerade seiner Stärke nicht entging, schalt ihn einen Dilettanten*); Gottfried Keller hingegen empfahl, unterm tiefen Eindrucke des Nibelungenringes, brieflich**) ihn wiederholt Hettnern zum Lesen: ‚Sie werden finden, daß eine gewaltige Poesie, urdeutsch, aber von antiktragischem Geiste geläutert, darin weht‘. Woher diese Widersprüche?

Daß Wagner eine hohe dichterische Begabung besaß, scheint mir unzweifelhaft. Wer möchte einem Manne den Namen eines Lyrikers bestreiten, der so Schönes ersonnen hat wie das Lied des Steuermanns, den Sirenensang, das Lied des Hirten, Siegmunds Liebeslied, Tristans und Isoldens selige Nacht, Walters Lieder und die Lockweisen der Zaubermädchen? Wer ihm sprachschöpferische

---

*) Gesammelte Schriften, Leipzig 1891 VI 29 f.

**) Am 21. Februar und 16. April 1856, vgl. das Urteil im Briefe vom 21. April 1856 an Ludmilla Assing.

Kraft und sinnliche Anschaulichkeit absprechen? Man höre die Worte, womit die Rheintöchter einander auf die Sonne aufmerksam machen, die den Strahl des Goldes entzündet:

Woglinde.
Lugt, Schwestern!
Die Weckerin lacht in den Grund.
Wellgunde.
Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüßt.
Floßhilde.
Jetzt küßt sie sein Auge,
daß er es öffne;
schaut, es lächelt
in lichtem Schein:
durch die Fluten hin
fließt sein strahlender Stern. —

Die Anlage der Wagnerischen Dichtungen ist mit Recht bewundert worden. Ihre erhabne Einfachheit vergleicht Nietzsche mit der der hellenischen Tragödie *). Der Künstler teilt seinen Vorwurf in drei große, stufenweis vorrückende Lagen, die er möglichst bezeichnend, gegensätzlich und anschaulich wählt. Sie erschöpft sein Sprachausdruck in Stimmung, Gefühl und Leidenschaftlichkeit, wodurch der Tonsetzer seine Aufgabe erhält. Innerhalb der Scenen und Aufzüge herrscht, bei kunstreichem Aufbau, eine mächtige Spannung und Steigerung. Aber seltsam! Diese Erzeugnisse decken sich, trotz der eingestreuten Lieder, keineswegs mit den künstlerischen Gebilden der Dramatik: sie sind, losgelöst von den Tönen, nicht aufführbar. Erklärt sich dies daraus, daß der Darsteller eine stark bewegte Handlung nicht durch den Ausdruck der Überlegung und des Willens, sondern vornehmlich durch den der Stimmung veranschaulichen soll? Nicht in gedankenschwerer Verstandessprache, sondern in einer oft zum Stammeln aufgelösten Gefühlssprache? Wieso erscheinen große Abschnitte, im Ring, im Tristan, schon beim Lesen schwer

---

*) Werke, Leipzig 1896, X 422.

erträglich? Wir bemerken, daß durch diese bauschige Sprache das Bild der Gestalten in festem Umriß, wie sie das Schauspiel zeichnet, von vornherein vereitelt ist.

Damit wird das Urteil Ludwigs begreiflich. Diesen reichen Dichtungen fehlt, in der Art ihrer Abfassung, in Personen und Handlung, durchaus das sinnliche und geistige Leben der dramatischen Gedichte; eine Thatsache, dadurch sichtbar, daß sie nach Vortrag unter gemessnen Bewegungen, nicht nach ausgestaltetem Spiel verlangen, nach Sängern, nicht nach Schauspielern, deren Thätigkeit vielmehr der Gefühlserguß aufhebt. Erst mit der Tonwelt verbunden, wirken diese Spiele auf der Bühne; an sich nehmen sie sich, gegen das lebensvolle Schauspiel der Kulturvölker gehalten, wie Schatten aus.

6.

Könnte nun das lyrische Gepräge der Texte, wie wir es zu kennzeichnen suchten, nicht durch das Wesen der Tonkunst bedingt sein? Betrachten wir, um dies zu ergründen, die sämtlichen Bühnenwerke des Meisters; denn die Zergliederung eines einzigen würde schwerlich einen Gegner überzeugen.

Das wirkungsvolle Buch zum Rienzi bietet, in Chören und Aufzügen, für Entfaltung der Musik wie für Aufwand und Ausstattung reiche Gelegenheit. Die seelischen Beweggründe, die zu den Thaten führen, das Innerliche des Gegenstandes, das der Dramatiker bloslegen, aus seinen Tiefen entwickeln müßte, hat der Musiker denkbar kurz zusammengedrängt.

Beim fliegenden Holländer schildert das großartige Vorspiel den Sturm. Vorzüglich versinnlicht die Tonkunst die Geräusche: das Nahen des Geisterschiffes, den Seemannsruf der Holländer-Matrosen, den Bootsmannsruf von Dalands Schiff, das Pfeifen des Windes und das Schnurren der Spinnräder. Des Steuermanns Lied, die Chöre der Matrosen, der Spinnerinnen, Sentas Ballade sind Gesänge; das Erlösungsmotiv klingt an den Choral an. Der Ausbruch des fliegenden Holländers: ‚Verloren, ach verloren!‘, die Enthüllung seines furchtbaren Wesens, endlich seine und Sentas Verklärung gestatten der Tongewalt den weitesten Spielraum. Am kühlsten lassen die dialogischen Teile des Werkes.

Tannhäuser. Zählen wir kurz die glänzendsten Abschnitte des Bühnenspiels auf: das überwältigende Bacchanale des Venusberges mit dem Locken der Sirenen und Bacchantinnen, ihrem ungestümen Jauchzen und wilden Wonneruf; das Bild des Hirten, der zur Schalmei sein Lied singt, der Pilger und der landgräflichen Jagd; den herrlichen Einzug der Gäste, ihre Begrüßung, die Wettgesänge, Tannhäusers Enthüllung; das Gebet Elisabeths, Wolframs Lied an den Abendstern und die Bestattung Elisabeths.

Der Lohengrin ist von einer märchenhaften Grundstimmung getragen: er entrückt, durch Verzückung wie durch schmerzliche Klage, in eine überirdische Welt, wie sie das Gralmotiv andeutet. Die weichen Klänge von Elsas Traum, ihr Jubel, die finstre Stimmung Ortruds und Telramunds, die Gralserzählung; der Königsruf der vier Bläser, die Fanfaren vom Pallas her, das Morgenlied der Türmer; Lohengrins Ankunft, der Gang zum Münster, der Brautchor, der Aufzug des Heerbanns —: dies alles sind Lieder und Bilder, die die Tonkunst aufs vollendetste verwertet.

Der Ring des Nibelungen. — 1. Das Rheingold. Wir hören das Wogen des Stromes, der Gesang der Rheintöchter erschallt, mit entzückender Schönheit versinnlichen die Violinen das flimmernde Erglänzen des Goldes, es jauchzen die Mädchen; eine Scene, die im Raube des Hortes durch Alberich gipfelt. Das Nahen der Riesen, das Auftreten Loges, wobei die flackernde Bewegung des Feuers vergegenwärtigt wird, prägen sich ein. Eine ungeheuer anschwellende Tonflut stellt die Niederfahrt Wotans und Loges in die Kluft gen Nibelheim dar; wir sehen die Glut und vernehmen immer stärker das Hämmern der Zwerge auf den Ambossen. Ein Rollen begleitet das Aufsteigen der Nibelungen. Düster und mit prachtvoller Größe malt die Musik das Gewitter, das Ballen der Wolken, den Blitzschlag: sogleich ertönen unendlich sanfte Klänge, es wölbt sich der Regenbogen. Der herrliche Schluß bietet eine Steigerung von höchster Kunst: Wotan grüßt die Burg, unterm Ruf von Trompeten, die Götter schreiten der Brücke zu, da erklingt aus der Tiefe des Rheins der wunderliebliche Gesang der Rheintöchter empor, und mit dem Einzug der Asen in Walhall endet das Werk in einem mächtigen Emporgange der Musik.

2. Die Walküre. Ein rasendes Unwetter, im Vorspiel, leitet ein. Das Aufblitzen des Schwertgriffs in der Esche, des Frühlings Wehen und Siegmunds Liebeslied, der Kampf Hundings und Siegmunds, der Walkürenritt im Gewittersturm, einzig in seiner schrecklichen und hinreißenden Gewalt, endlich der bestrickende Feuerzauber bezeichnen die höchsten Wirkungen der Tonkunst in dieser königlichen Schöpfung.

3. Siegfried. Hier wird die Schmiedung des Schwertes mit dem Getös der Hammerschläge hervorzuheben sein, das unvergleichliche Waldweben mit Hornruf und Vogelsang, die Waberlohe, das prachtvolle Motiv der Weltbegrüßung beim Erwachen Brynhilds und der Jubel der Liebenden.

4. In der Götterdämmerung ist auf die Häufigkeit des vielstimmigen Gesanges hingewiesen worden. Gjellerup lobt diese ‚echt dramatische Benutzung der Fähigkeit der Töne zusammenzuwirken, ein Mittel, das dem Wortdrama versagt' sei*). — Wir vermerken das Bild der Nornen, den Hochzeitsruf, den festlichen Zug, die Wonne der Rheintöchter in glitzernder Flut, ihre süße Klage um den Verlust des Ringes, die Ermordung Siegfrieds, den Leichenzug der Mannen, die Türmung des Scheiterhaufens, Brynhildens Tod und den Ausbruch des Rheins.

Tristan und Isolde. Dies wunderbare Kunstwerk, in vielem wohl die Krone des Wagnerischen Schaffens, gliedert sich in den Vorgang auf dem Schiffsverdeck, das Gartenidyll und das Todesbild. Die Klänge weicher, schmelzender Sehnsucht durchziehen das Ganze: jene Motive der Sehnsucht, der Erwartung, der Liebe und Liebesgemeinschaft, Isoldens Entzücken beim Anblick Tristans, das berückend schöne Nachtmotiv: O sink hernieder, Nacht der Liebe, das der Seligkeit des Liebestodes, hinströmend in Wohllaut, Tristans Wonnegesang: Ach, Isolde! Wie schön bist du! und die Trauerklage. Eine zweite Gruppe bilden der Matrosenruf und der Jubel zur Begrüßung König Markes, Kurwenals Freude, das Ertönen der Jagdhörner. Wir finden im Tristan überwiegend Stimmung und Gefühlserguß; das Naturgemälde ist im besondern im Murmeln des Waldbachs vertreten: des Quells sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher.

Die Meistersinger von Nürnberg zeigen Wagners größte Annäherung an eine realistische Kunst. Dennoch glänzt gerade diese derbe Fabel durch eine Fülle von Liedern, Chören und Tänzen: Walters Lied vor der Meisterzunft, sein Lenzlied, das Nachtwächterlied, Beckmessers Klimpern, das Johannislied, die Traumdeutweise, den Tanz der Lehrbuben und Fürther Dirnen. Unendlich süß wird die lauschige Stille der Sommernacht in den Straßen der Stadt geschildert. Das prächtige Bild des Wiesenfestes beschließt das Werk.

Die größten Schönheiten des Parsifal offenbaren sich in den feierlichen, gleichsam himmlischen Klängen des Vorspiels mit dem erhabnen Glaubensmotiv; dann in der Erlegung des Schwans,

---

*) Rich. Wagner in seinem Hauptwerke: der Ring des Nibelungen, Leipzig, Reinboth, S. 178 f.

der Begleitung, die Gurnemanzens und Parsifals Schreiten verdeutlicht: lang gehaltne Posaunentöne schwellen sanft an, süß erklingt näher kommendes Glockengeläute, das stetig wächst zu höchster Macht. Während eines prächtigen Marsches betreten die Gralsritter den Saal. Eine wundervolle Kirchenmusik hebt an, zum Triumphe gesteigert: der zarte Gesang der Knabenstimmen umfängt die Sinne. Herrlich schildern die Töne das purpurne Erglühen des Grals. Nach der Abendmahlsfeier verlassen die Ritter und Knappen den Saal; wiederum erdröhnt das tiefe, herzbezwingende Geläut der Glocken. Im zweiten Aufzug finden wir das Aufsteigen des Zaubergartens, das Erscheinen der Blumenmädchen, ihr neckisches, verführerisches Spiel, dies Wunderwerk leichter und anmutiger Töne, das in Parsifals Ruf: Laßt ab! Ihr fangt mich nicht! seinen Höhepunkt erreicht. Parsifals Begrüßung als König, der Charfreitagszauber, die große, düstre Musik des Rittereinzugs und der hoheitsvolle Schluß ragen im letzten Aufzuge hervor.

Wenn dies alles Ausschnitte aus Wagners Werken sind, deren Schönheit der Fachmann wie der Laie zugesteht, so drängt sich dem unbefangnen Beobachter die Wahrnehmung auf: sonderbar, daß diese berühmten Stücke insgesamt ein Gemeinsames haben! Da sind Lieder, Chöre und Tänze, da sind leidenschaftliche Ergüsse, ferner Aufzüge und Festlichkeiten, endlich Gemälde der Natur; in diese Fächer ließen sich jene zahlreichen Stücke bequem einordnen. Aber Stimmungen, Gefühlsausbrüche und natürliche Geräusche zu versinnlichen, gerade das vermag die Tonkunst vollkommen. Sollte der Künstler unbewußt, der eignen Lehrmeinung zum Trotz, die Bedürfnisse seiner Kunst erfüllt haben, als er Dichtungen erfand, reich an solchen Bestandteilen?

Wo liegen aber die Schwächen der Wagnerischen Werke? Erinnern wir uns der Gespräche zwischen Erik und Senta, zwischen Wotan und Fasolt (‚Lichtsohn du, leichtgefügter‘), Wotan und Fricka, Wotan und Erda, zwischen Gunther und Hagen in der Halle der Gibichungen, erinnern wir uns an die nüchterne Auseinandersetzung König Heinrichs vor seinen Brabanter Mannen am Anfang des Lohengrin: an solchen Stellen, die sich besonders im Ringe des Nibe-

lungen in epischer Breite ausdehnen, vermag die Musik, selbst ohne sonderlichen Reiz, nicht über Öde und Langeweile hinwegzuheben; dies sind jene Steppen, wo sie für den Laien zum Gebrumm niedersinkt. Sehen wir näher zu: diese Abschnitte wenden sich an den Verstand, sie sind gedanklich wichtig, ja unentbehrlich, sonst hätte ihr Verfasser sie unterdrückt oder eingeschränkt.

Es entsteht nun die Frage: was kann der Dramatiker mit Stimmung, Gefühlserguß, Feierlichkeit und Naturvorgang anfangen? Der Musiker verweilt bei dem Taumel des Venusberges, dem Einzug der Gäste, dem Kirchgang, dem Sammeln der Fähnlein, dem Schmieden des Schwerts, dem Totengeleit; er stellt das Rauschen des Waldes und das des Stromes, das Feuer, das Gewitter, den Sturm meisterlich dar: denn es sind Vorgänge, die er in ihrer Wirkung auf das Gehör auszumalen vermag. Der Dichter findet in der Sprache gar kein Mittel, hier mit dem Tonsetzer zu wetteifern; ihr Vermögen, Geräusche wiederzugeben, ist armselig, mit dem der Musik verglichen. Dies ist der zwingende Grund, weshalb er einen Aufzug, ein Fest als eine Nebensache, bestenfalls als Rahmen seines Bildes in einer Anmerkung für den Spielordner erledigt oder, wie Shakespeare im Lear, das Unwetter, das ihm Stimmung und Hintergrund giebt, durch Rede und Benehmen der Gestalten andeutet. Denn durch die Gebärde des Schauspielers allein stellt der Dramatiker dar; alles Denken und Empfinden kann er nur in den eigentümlichen Äußerungen des Willens zeigen. Die Aussprache von Stimmungen und Gefühlen nach lyrischer Art, d. h. ohne den Gewinn eines Entschlusses, der zur That führt, ermüdete und vertriebe den Zuschauer; ihr Ausdruck durch Musik hingegen vergnügt den Zuhörer. Das Stimmungsbild, der Gefühlserguß, der Festaufzug, die Schilderung der Natur darf für den Tonsetzer Selbstzweck werden, für den Schauspieldichter niemals.

Dem Dramatiker bieten die Bilder (Situationen) und

Vorgänge nichts, die den Musiker aufs höchste bereichern: wie, wenn umgekehrt jener sich dort prächtig entfalten könnte, wo dieser sich beengt fühlt? Die unmelodischen und schleppenden Teile der Wagnerischen Werke sind stimmungslos, das Gefühl wird, trotzdem sich ein gedanklicher Fortschritt vollzieht, nicht erregt: die Musik erscheint leer, gleichgültig, überflüssig oder gar widerwärtig. Der Vorgang wendet sich an den Verstand: hier liegen alle Aufgaben für den Dichter verschlossen; aber dessen Kraft und Beweglichkeit ist von den Tönen gebunden. Unmöglich, auch nur eine Gestalt mit der Bestimmtheit der dramatischen Kunst zu zeichnen, geschweige denn eine seelische Anlage in ihrer allmählichen Entwicklung vorzuführen! Den Ursprung und Kampf menschlicher Leidenschaften, die Notwendigkeit eines Schuldverlaufs zeigt das Drama mittels der schauspielerischen Gebärden, zu denen auch die Sprache zählt: davon sehen und hören wir im musikalischen Bühnenspiel nichts.

Man überschlage, was sich wohl von den Heidestücken des König Lear in Töne setzen läßt. Die gewaltige Fülle der in den Menschen wühlenden Gedanken und Triebe? Schwerlich. Hören wir die kurzen Reden, in denen der Sturm geschildert wird (im dritten Aufzug den Anfang der ersten und zweiten Scene):

Heide; Sturm, Donner und Blitz. (Kent und ein Ritter von verschiedenen Seiten treten auf.)

Kent. Wer ist da, außer schlechtem Wetter?
Ritter. Ein Mann, gleich diesem Wetter, höchst bewegt.
Kent. Ich kenn euch; wo ist der König?
Ritter. Im Kampf mit dem erzürnten Element.
Er heißt den Sturm die Erde wehn ins Meer
Oder die krause Flut das Land ertränken,
Daß alles wandle oder untergeh;
Rauft aus sein weißes Haar, das wütige Windsbraut
Mit blindem Grimm erfaßt und macht zu Spott.
Er will in seiner kleinen Menschenwelt
Des Sturms und Regens Wettkampf übertrotzen.
In dieser Nacht, wo bei den Jungen gern

Die ausgesogne Bärin bleibt, der Löwe
Und hungergrimmige Wolf gern trocken halten
Ihr Fell, rennt er mit unbedecktem Haupt
Und heißt, was immer will, hinnehmen alles.

Eine andere Gegend auf der Heide. Fortdauernd Ungewitter.
Es treten auf Lear und der Narr.

Lear. Blast, Wind, und sprengt die Backen! Wütet! Blast! —
Ihr Katarakt und Wolkenbrüche, speit,
Bis ihr die Türm ersäuft, die Hähn ertränkt!
Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weißes Haupt! Du Donner schmetternd,
Schlag flach das mächtige Rund der Welt; zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht auf eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen.

Narr. Ach, Gevatter, Hofweihwasser in einem trocknen Hause ist besser, als dies Regenwasser draußen. Lieber Gevatter, hinein und bitt um deiner Töchter Segen; das ist 'ne Nacht, die sich weder des Weisen noch des Thoren erbarmt.

Lear. Rassle nach Herzenslust! Spei Feuer, flute Regen;
Nicht Regen, Wind, Blitz, Donner sind meine Töchter:
Euch schelt ich grausam nicht, ihr Elemente:
Euch gab ich Kronen nicht, nannt euch nicht Kinder,
Euch bindet kein Gehorsam; darum büßt
Die grause Lust: hier steh ich, euer Sklav,
Ein alter Mann, arm, elend, siech, verachtet:
Und dennoch knechtische Helfer nenn ich euch,
Die ihr im Bund mit zwei verruchten Töchtern
Lenkt eure hohen Schlachtreihn auf ein Haupt
So alt und weiß als dies. O, o, 's ist schändlich!

Gleich darauf erscheint Kent:

Ach, ihr seid hier, Mylord? Was sonst die Nacht liebt,
Liebt solche Nacht doch nicht: — des Himmels Zorn
Scheucht selbst die Wanderer der Finsternis
In ihre Höhlen. Seit ich ward zum Mann,
Erlebt ich nimmer solchen Feuerguß,
Solch Krachen grausen Donners, solch Geheul
Des brüllnden Regensturms: kein menschlich Wesen
Erträgt solch Leid nnd Graun.

(Schlegel.)

Aber diese mächtigen Reden sind wegen der Last des rein Gedanklichen unbrauchbar für musikalische Versinnlichung! Der Tonsetzer müßte sie zerschlagen und wilde Ausrufe mit einem Tongebraus verbinden oder aber den Sturm allein im Orchester entfesseln.

Die Beschaffenheit der Wagnerischen Texte läßt sich jetzt genauer kennzeichnen. Es sind Unterlagen lyrisch-deklamatorischer Art für musikalische Ausführung, reich-bewegte, in Dialogform abgefaßte Dichtungen, deren Gegenstände dem Tonsetzer die beste Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst bieten; kurz, es sind zwar keine Schauspiele, aber ausgezeichnete Operntexte von künstlerischer Bedeutung.

Halten wir die doppelte Erkenntnis fest: die vorzüglichen Gegenstände der Tonkunst (Stimmung, Gefühlserguß, Aufzug, Festlichkeit, Naturvorgang) gewähren keinen Spielraum für den Schauspieldichter; der vorzügliche Gegenstand der dramatischen Kunst (das rein Gedankliche) gewährt keinen Spielraum für den Tonsetzer. Hieraus folgt, daß die eigentlichen Gebiete der Ton- und Dichtkunst auseinanderfallen. Wagners Behauptung ist unhaltbar; das Ziel beider Gattungen ist n i c h t das selbe, es ist vielmehr ein durchaus verschiednes.

Mangelt nun dem musikalischen Bühnenspiele die wesentliche Beschaffenheit des Schauspiels, so müssen, falls dieser Satz richtig ist, umgekehrt dem Volksschauspiel die Hauptmerkmale der Oper fehlen: es kann vornehmlich nicht gesungen und von Musik begleitet werden, ohne sofort Reiz und Wirkung in ihrer Eigentümlichkeit einzubüßen. Ob dies in der That der Fall, werden wir nunmehr darzuthun haben.

7.

Rein äußerlich angesehn, sind die großen Schauspiele der Weltlitteratur viel zu lang, um vollständig gesungen zu werden. Gegen ihren Umfang nehmen sich Wagners

Schöpfungen kurz aus, die doch im Vergleich zu früheren Opern höchst ausgedehnt erscheinen. Sollte man streichen? Ich fürchte, solche Striche würden den gesamten dramatischen Reichtum vernichten; was dem Tonsetzer übrig bliebe, wär eine kärgliche Fabel, die er im Putz seiner Weisen zur Schau stellen mag; die untergeschobne Dirne wird den nicht locken, der vormals das echte Königskind gekannt. Selbst die glücklichste Musik ersetzt keineswegs das Verlorne, und jedes Zerstören des dramatischen Gefüges, jedes Lostrennen der äußern Begebenheit von der Einheit des Ganzen kommt einer eklen und ruchlosen Schändung des Kunstwerkes gleich.

Allein, gesetzt jene Schwierigkeit sei gehoben oder das dramatische Gebilde wäre von geringem Umfange, wie es die Zwischenspiele des Cervantes sind, würde nun nichts mehr der Thätigkeit des Tonsetzers entgegenstehn?

Um dies klarzulegen, müssen wir einige Proben ursprünglicher dramatischer Kunst näher betrachten. Von der hellenischen sehen wir ab, weil sie auf Bedingungen beruht, die für uns nicht mehr vorhanden; von der der neuern Völker des Abendlandes werden bezeichnende, wenn auch kurze Stücke einen Begriff geben. Trotz der ungemeinen Verschiedenheit des Briten Shakespeare, des Spaniers Lope, des Franzosen Molière, des Dänen Holberg, des Deutschen Schiller wird durch die Zusammenstellung dieser dichterischen Bruchstücke vielleicht deutlich, was sie insgesamt verbindet, und ob dies ihr Gepräge der Wirksamkeit der Tonkunst günstig ist oder nicht. Es hinderte nichts, auch bei jedem andern wahren Dramatiker, etwa Fletcher, Calderon oder Kleist, eine ähnliche Prüfung vorzunehmen.

Aus Shakespeares Historie: König Heinrich der Vierte, erster Teil, II 4.

Eastcheap. Eine Stube in der Schenke zum wilden Schweinskopf

Poins. Gott gebe, daß ihr keinen davon ermordet habt.

Falstaff. Ja, da hilft nun kein Beten mehr. Ich habe zweien die Freude versalzen; zweien, das weiß ich, hab ich ihr Teil gegeben; zwei Schelmen in steifleinenen Kleidern. Ich will dir was sagen, Heinz, — wenn ich dir eine Lüge sage, so spei mir ins Gesicht, nenne mich ein Pferd. Du kennst meine alte Parade! So lag ich und so führt ich meine Klinge. Nun dringen vier Schelme in Steifleinen auf mich ein —

Prinz Heinrich. Was, viere? Eben jetzt sagtest du ja nur zwei.

Falstaff. Viere, Heinz, ich sagte viere.

Poins. Ja, ja, er hat viere gesagt.

Falstaff. Diese viere kamen alle in einer Reihe und thaten zusammen einen Ausfall auf mich. Ich machte nicht viel Umstände, sondern fing ihre sieben Spitzen mit meiner Tartsche auf, — so.

Prinz Heinrich. Sieben? Soeben waren ihrer ja nur vier.

Falstaff. In Steifleinen.

Poins. Ja, viere in steifleinenen Kleidern.

Falstaff. Sieben, bei diesem Degengriff, oder ich will ein Schelm sein.

Prinz Heinrich. Ich bitte dich, laß ihn nur, wir werden ihrer gleich noch mehr kriegen. (Schlegel.)

Aus den dramatischen Werken des Lope de Vega. 1. Bruchstück aus dem Volksschauspiel: Die verschmähte Schöne.

II 2. Dorftanzplatz unter einer Ulme, von Bänken umschlossen.

Musiker kommen spielend, tanzende Paare, darunter Flora, Constanza, Bartolo und Enio mit Tamburinen.

Chor. Sankt Johannis graut, ihr losen
Mädchen, lauft und pflückt die Rosen!
Solo. Schon vergoldet uns die Sonne.
Chor. Mädchen, pflückt die Rosen!
Solo. Und der Anger glüht in Wonne,
Chor. Mädchen, pflückt die Rosen!

Solo. Eisenkraut duftet zur Sonne.
Chor. Mädchen, pflückt die Rosen!
Sankt Johannis graut, ihr losen
Mädchen, pflückt die Rosen.
Solo. Wo die Vöglein lieblich zwitschern —
Chor. Mädchen, pflückt die Rosen!
Solo. Wo die Quelln geschwätzig plätschern —
Chor. Mädchen, pflückt die Rosen!
Sankt Johannis graut, ihr losen
Mädchen, pflückt die Rosen!

(Der Tanz schließt.)

Enio. Die ersten haben wir den Platz behauptet.
Flora. Nur wenige Bursche finden sich am Ort.
Bartolo. Die stärksten halten sich beim Ringkampf auf
Der Wiese noch; der Ulme Bänke stehen
Wahrhaftig, Flora, hier noch wie verwaist.
Enio. So nehme jeder Christenmensch hier Platz,
Sie werden allgemach sich zu uns finden.

— — — — — — — —

(Der Altschultheiß Velardo und der Pfarrer kommen.)

Velardo. Herr Pfarrer, ohne Tamburin kein Festtag.
Pfarrer. Still, dort kommt Gil her von dem Ringerwasen.
Velardo. Setzen wir uns, besprechen wir die Kirchweih.
Pfarrer. Sprach der Obmann mit euch?
Velardo. Wir treffen uns morgen.
Pfarrer. Solls einen Tanz absetzen und Spruchaufsagen?
Velardo. Der Schreiber leimt schon dran, der hat das Werg
Zu allem Spruch- und Sprachwesen zur Hand.
Pfarrer. Da kommt der Obmann an nebst dem Barbier.

(Barbier und Obmann kommen.)

Obmann. Wir sagen dem Herrn Doktor guten Tag.
Velardo. Beim Blust, ihr kommt, als gings auf Freiersfüßen.
Barbier. Schweigt mir, ich hab ein braves Weib begraben.
Velardo. Sancho, wenn ihr zum Lamentieren herkommt,
So bliebt ihr besser auf der Tenn am Laden.
Ein reicher Wittwer und nichts als Trübsal blasen!
Barbier. Hab ich nicht Recht, mein Leid zur Schau zu tragen?
Velardo. Gott wird sie wieder erwecken, doch mit all dem
Hört ich euch lieber von was Andrem reden.
Mit meiner Schwester könnt ich euch verkuppeln,
Doch aber freilich seid ihr halt Barbier.
Obmann. Seht mir! Was dabei habt ihr einzuwenden?

Velardo. Ich bin Hemoridarius, drum grauts mir,
Stets den Barbier zu haben vor der Nase.
Pfarrer (mit Karten.) Ihr Herrn, ein Spielchen!
Obmann. Und wer steht zusammen?
Velardo. Der Doktor sei auf Seiten des Barbiers.
Barbier. Mein Nachteil, denn der Obmann spielt zu viel.
Velardo. O macht euch keine Skrupel, ihr gewinnt stets.
Barbier. Ihr macht nur Spaß.
Velardo. Den Spaß macht, wer gewinnt.
Barbier. Nun?
Velardo. Und gewinnt nicht, wer ein Wittwer wird?
Barbier. Ich wünsch euch den Gewinnst.
Velardo. Und ich sag Amen.
(Sie setzen sich unter der Ulme zum Spiel.)

(Rapp.)

2. Aus dem Lustspiel: Reichtum und Armut oder Die Blumen des Don Juan.

I 3. Meeresstrand. Sonnenaufgang. Die Gräfin de la Flor in einem Mantel mit Gold verbrämt und einem Hut mit Federn, Donna Constanza und Donna Inés, in Mäntelchen und Hüten, und Durango.

Gräfin (noch hinter der Scene.) Halt, Kutscher, halt den Wagen an; wir gehn
Den Steindamm hier hinauf.
Constanza. Wir werden kaum
Durchkommen, denn viel Volks ist aus der Stadt
Inés. O das macht nichts; sie machen uns schon Platz.
(Sie treten auf.)
Constanza. Ach, welche Aussicht!
Gräfin. Welche frische Luft!
Inés. Fürwahr, das schöne Meer glänzt doppelt schön
An einem solchen Sankt-Johannismorgen.
Durango. An solchem schönen Morgen wie der heutige
Haben wohl Mauren schon gewagt zu landen.
Gräfin. Habt ihrs erlebt?
Durango. Ich hab es angesehn,
Und wahrlich nur zum Krieg und nicht zum Fest
Hatten sie sich versehn. Darum geschiehts auch,
Daß man den Strand bewacht, es gehn darum
Die glänzend angethanen Kriegerscharen
Als Wachtmannschaft herum. Die kecken Mauren
Rudern ganz nah bis gen Valencia her
Und rufen Spottwort aus auf die Soldaten.

Constanza. Seht doch die schönen Barken!

Inés. Allerliebst!
Und alle sind in Farb und Form verschieden.

Gräfin. Das schöne Wasser lacht mir an das Herz.
— — — — — — — — — —
Ich denk, an dieser Stelle setz ich mich.

Constanza. Holla, bringt uns den Teppich aus dem Wagen!
(Ein Page bringt einen Teppich.)

Inés. Wie schön zieht sich die Brücke dort hinunter!

Constanza. Es ist, als ob sie sich im Meer verlöre.

Durango. Steht ihr darauf — da seht ihr gegenüber
Die ganze Berberei vor euch.

Gräfin. Ja; man
Wird gegen Abend wohl bemerken, wenn in Algier
Sie die Laternen angezündet haben.
— — — — — — — — —

Constanza. Da kommt ein Wagen eben mit Musik.
(Man hört von innen fröhliches Geschrei, Singen und Schellentrommeln.)
Ei, welcher Lärm und welch Gejauchz ist das!
Sie fahren ganz hinab, schier bis ans Meer,
Das soll den Widerhall verstärken wohl.

Gesang hinter der Scene. Von Valencia ziehn sie aus
Sanct Johannis früh,
Kutschen voll die Damen,
Das Meer begrüßen sie.

Gräfin. Wie lieblich klingt das Echo von der Küste.

Constanza. Ja, Echo hat Talent und lernt auch singen.

Durango. Bei Gott, das Tanzen kommt mir in die Füße,
Hör ich nur Tamburin, juckt mich die Zehe.

Gesang wie oben. Wie die Ruder klatschen,
Mütterchen, in der Flut!
Wie der frische Seewind
Thut dem Morgen gut!

Durango. O viel melodischer plätschert im Wein
Das fette Schinkenstück, wenn er recht frisch
Und firn. O sängen sie doch nicht vom Wasser!

Gesang wie oben. Aufgewacht, ihr meine Liebste!
Aufgewacht!
Denn es graut die Morgenröte
Der Johannisnacht.

Gräfin. Nun kommen auch die Edelleute an,
Einige seh ich zu Pferd.

Inés. Ob sie heut rennen?

Constanza. Sie rennen heute nicht.

Gräfin. Mich deucht es, ich
Kenn ihrer einige.

Constanza. Don Francisco und Don Luis
Reiten den Apfelschimmel und den Schecken.

Gräfin. Wer aber ists, der den Rotschimmel reitet?

Inés. Es ist der Kapitän Don Dionys;
Ein Ritter dann in Strohgelb, Don Alonso.

Constanza. Der hat ein schönes Erb gethan.

Gräfin. Dem Ritter,
Der dort in Amaranthrot kommt geritten,
Muß meine Farbe nicht mißfallen haben.

Inés. Trompetenklang hör ich vom Meere her.

Durango. So sind es Mauren aus der Berberei.

Gräfin. Was sagst du?

Durango. Eure Gnaden sein ganz ruhig,
Sie wagen sich gewiß hier nicht ans Land.
Und kommen nicht zu nah.

Inés. Noch jedesmal
Auf Sankt Johannis sah man sie von ferne.

(Zwei maurische Schaluppen erscheinen im Hintergrund, mit Trompeten; wenn sie schweigen, hört man rufen:)

Ihr Christe von Valencia, ihr euch
Auf Sant Ohannistag an Strome ergötze,
Aufmerke, was ich wollen euch erzähle.
Mir Selim von Marocco bin gewesen
Gefanke in Castili bei ein Christe,
Der heißt ein Hundesohne. Sein ennkomme
Aus Kerker, Dank Mahoma für die Wunder!
Sechshundere Ducaten waren ich
Geschätzen und bezahlen euch die tausen.
Nun schicken euch für die guten Bewirthunn
Der Gruß: Hellauf und rufen ihre Schimpfe!

Alle. Ihr Schuften! o ihr Schuften! Hundefotte!
Ihr Lumpen! Lebe Turkei tausen Jahren!

(Die Schaluppen gehen ab; es fällt in der Ferne ein Schuß.)

Gräfin. Sie haben bald sich aus dem Staub gemacht.

Constanza. Mit einem Schuß hat man sie heimgeschickt.

Inés. Hört, wie die Küste davon widerhallt.

(Rapp.)

3. Aus dem Lustspiel: Die schöne Tolederin oder Über die Brücke gehts durchs Wasser.

III 3. Am Rand des Flusses, eine Brücke im Hintergrund.

Marqués. So laßt die Barke an das Ufer stoßen.
Diego. Sie sind beschäftigt schon, hier anzulegen.
Marqués. Denn überfahren will ich nach der Insel,
Die Tajos Flut im Silberbad umzingelt.
Und die Musik?
Diego. Ist gleichfalls angelangt;
Der Rest der Bande zieht just über die Brücke,
Geübtes Volk und durchaus Andalusen.
Die Barke rührt den Rasen bald.
Marqués. So laßt
Uns denn einsteigen. Stattlich kommt sie an.
(Eine bedeckte und mit Zweigen geschmückte Barke kommt auf die Bühne.)
Wie die Sevillier sie mit Zweigen schmücken,
Nur sind es nicht Orangenzweige, wie ich
Dort oft sah nach Triana*) übersetzen
Die schönst geputzten Herrn und Damen, je
Freitäglich zwischen Osterzeit und Pfingsten.
Stephan, du bleibst am Ufer hier zurück,
Und wenn Don Pedro ankommt, sagst du ihm,
Daß wir auf der Insel drüben seiner harren
Und daß die Bark ihn hier abholen soll.
Und jetzt den Fluß entlang gebt uns Musik!
In süßem Einklang fächelt schon die Luft
Durch das Gezweig der Ulmen hier am Ufer,
Und durch die Felsen plätschern sanft die Wellen.
Beginnt den Rudertakt nun anzuschlagen.
(Sie sind inzwischen eingestiegen.)
(Rapp.)

Aus Molières Lustspiel: Tartüffe.

III 2. Tartüffe (ruft, sowie er Dorine erblickt, mit lauter Stimme seinem Bedienten in die Scene zu)

Lorenz, mein härnes Hemd und meine Kutte lege
An ihren Ort und bet, daß Gott dein Herz bewege.
Ich bin, fragt man nach mir, in dem Gefangenhaus
Und teil den Armen dort mein bischen Armut aus.

---

*) Die Vorstadt Sevillas überm Guadalquivir.

Dorine (beiseite). O gleißnerischer Prunk!
Tartüffe. Was will sie?
Dorine. Ihnen sagen —
Tartüffe (indem er ein Tuch aus der Tasche zieht).
Mein Herr und Heiland, weh! Dies ist nicht zu ertragen; —
Ach, nehme sie, bevor sie redet, dieses Tuch.
Dorine. Wozu?
Tartüffe. Bedecke sie damit — o Sinnesfluch! —
Des Busens Blöße sich, die sündliche. Erkranken
Macht dies die Seele leicht durch sündliche Gedanken.
(Duller.)

Aus Holbergs Komödie: Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer.

I 7. Jeppe (allein). Ach Jeppe, du bist besoffen wie ein Vieh, meine Beine wollen mich nicht mehr tragen. Wollt ihr wohl stehen, ihr Kanaillen? Ja so, was ist die Glocke? Heda, Jakob Hundsfott Schuster! Heda, noch für einen Stüber! Wollt ihr stehen, ihr Hunde? Nein, der Teufel soll mich holen, wenn die stehen. Schön Dank, Jakob Schuster, noch einen vom frischen Faß! Hört, Kamerad, wo geht hier der Weg in die Stadt? Steht, sag ich! Seht, das Vieh ist besoffen Du hast getrunken wie ein Schelm. Jakob, ist das für einen Stüber Branntwein? . . . Du führst ein Maß wie ein Türke. (Während er so spricht, fällt er hin und bleibt liegen.)
(Prutz.)

Aus Schillers republikanischem Trauerspiele: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua.

I 2. Saal bei Fiesko. (Man hört in der Ferne eine Tanzmusik und den Tumult eines Balles.) Gianettino Doria (maskiert im grünen Mantel). Ein Mohr. (Beide im Gespräch.)

Gianettino. Du hast mich verstanden.
Mohr. Wohl.
Gianettino. Die weiße Maske.
Mohr. Wohl.
Gianettino. Ich sage — die weiße Maske!
Mohr. Wohl! Wohl! Wohl!
Gianettino. Hörst du? Du kannst sie nur (auf seine Brust deutend) hierher verfehlen.

Mohr. Seid unbekümmert.
Gianettino. Und einen tüchtigen Stoß!
Mohr. Er soll zufrieden sein.
Gianettino (hämisch). Daß der arme Graf nicht lange leide.

Man vergleiche diese Beispiele, denkbar unähnlich in Vorwurf, Stimmung und Behandlung: welches Kennzeichen eint sie zum Gegenstücke sämtlicher Operndichtungen? Nur die Einlagen der Lieder, bei Lope, fallen der Tonkunst anheim; aber nicht ein Faden des für den Schauspieler bestimmten Gewebes. Ein lächerlicher Gedanke, Falstaffs Aufschneiderei, das Ulmengespräch oder Jeppes Monolog singen zu lassen! Die Stellen aus Molière und Schiller würden wir ebensowenig mit einer Begleitung von Tönen ertragen. Aber wenn der Tonsetzer auch klug genug ist, seine Ohnmacht scharf geprägten, im Ausdruck knappen Gesprächen gegenüber nicht zu offenbaren: warum wagt er sich nicht an so stimmungsreiche Schilderungen der Landschaft, wie sie Lopes prächtige Sommerscenen bieten? Oder an das Gemälde des Sturms in Shakespeares Lear? An den furchtbaren Ausbruch des Gefühls, das den rasenden König erfüllt? — Weil der schauspielerische Ausdruck der Stimmung, des Gefühls, des Naturvorgangs von ihrem musikalischen Ausdruck gänzlich verschieden ist; weil die Unterlage der mimischen Darstellung: die dramatische Sprache dem Gesang und der Mitwirkung der Tonkunst überhaupt widerstreitet. Hebt doch die eine Thätigkeit durchaus die andre auf.

Das Gepräge der bedeutendsten Operndichtungen, der Wagnerischen, hatte sich als eine Art lyrischer Aussprache oder rednerischen Vortrags in gehobnem Ton erwiesen. Der dramatische Stil dagegen läßt sich mit Hebbel dahin kennzeichnen, daß der Geist in der Sprache möglichst voll-

ständig zur Erscheinung gelangt*). Er steht am weitesten entfernt von jener Sprache, die der Tonkunst dient, als ein gedrungner Stil der Einbildung gegenüber einem losen Stile des Gefühls.

Die Sinnfälligkeit der ursprünglichen, weltauffassenden Sprache (des Logos), der der Volksglaube nebst der Mythenbildung entquillt und aus deren begrifflichem Kreise der natürliche Mensch, der Jäger, Hirte, Fischer und Bauer auch heut noch wenig heraustritt, lebt in der dichterischen Sprache fort, indes durch den Gebrauch von Lautbildern in einem übertragnen Sinne sich eine unsinnliche, verblaßte Sprache ausbreitet. Diese gebraucht der Redner, der Gelehrte, der Gebildete in Rede, Wissenschaft und Umgang, kurz: als Mittel des Berichts; jene der Künstler als Mittel der Darstellung. Dort herrscht der Verstand, hier die Einbildungskraft oder das Gefühl. Die dichterische Sprache wiederum, sinnlich in der Wahl der Worte, lebendig in ihrer Anordnung und Verbindung, erhebt sich in den wesentlich lyrischen Gebilden selten über den leidenschaftlichen Ausdruck des Gefühls; wie im Opernspiel, soweit ein solches überhaupt von künstlerischem Wert ist. Im Epos hingegen, besonders aber im Drama dringt sie zum anschaulichen Ausdruck der Einbildungskraft vor, zur Gestaltung einer Fülle verschiedengearteter Willensnaturen; gerade hierin aber bleibt die vollkommenste Operndichtung, wie starr unter der Fessel der Töne, tief unter dem einfachsten Schauspiel eines Meisters.

Fassen wir den Gewinn dieser Erörterung zusammen. Es ist unmöglich, in der Form des musikalischen Bühnenspiels (der Oper) den Reichtum eines Schauspiels darzustellen, einmal, weil die gesungne Rede eine weit größere Zeit in Anspruch nimmt als die schauspielerisch ausge-

*) Über den Stil des Dramas; sämtliche Werke, Hamburg 1891, X 66.

drückte, zweitens, weil die Erzeugung und der Klang des Tons mit der schauspielerischen Wirkung die dichterische vereitelt. Es ist anderseits unmöglich, ein in Töne gesetztes Schauspiel mit irgendwelchem Erfolg aufzuführen.

8.

In unsern Ergebnissen liegt eine gewisse Rechtfertigung der ältern Oper, die Lieder (Arien), Chöre, Tänze (Ballets), Aufzüge roh neben gesprochne, die Handlung fortführende Dialogabschnitte stellte, die der Tonkunst nur die für sie geeigneten Bestandteile überließ und mit dieser klugen Beschränkung gleichsam ihre Zwitterform eingestand. Wagner suchte diese zu verbergen: er verschmolz mit seiner glänzenden Begabung die ungleichartigen Stücke. Wirklich erzielte er, glücklicher im Schaffen als in der Lehre, eine Täuschung; aber jede Zergliederung seiner Werke beweist, daß auch er nur die edelste Oper, nicht aber ein Drama geschaffen hat, formvollendeter, als das früherer Blütezeiten.

Der Versuch, die verschiednen Gattungen der Ton- und Dichtkunst in einem Werke zu vereinigen, ist nur auf eine Weise ausführbar. Die Tonkunst herrscht unumschränkt, und ihr Bedürfnis bestimmt die Art des Gegenstandes und seiner Abfassung. Jeder Verstoß gegen diesen Satz rächt sich aufs bitterste.

Der Beweis, daß das musikalische Bühnenspiel die unreine Form nicht überwunden hat, liegt in dem Umstand, daß Textbuch und Sänger beibehalten wurden, dem Bekenntnis: die sprachliche Hülfe ist unentbehrlich. Nietzsche allein schreckte nicht vor der Folgerung zurück, indem er die Notwendigkeit erwog*), die menschliche Stimme ins Orchester zu ziehn und auf der Bühne nur eine Pantomime darzustellen.

Oper und Schauspiel sind von Grund aus verschieden.

---

*) Werke X 155 f.

Sie stehn neben einander, mit besondern Aufgaben und Mitteln. In Hinsicht der Form kann sich die Oper nicht entfernt mit dem Schauspiel messen; dies ist ein reines Erzeugnis der Dichtkunst, jene ein Bastard von Tonkunst und lyrischer Deklamation. Die Zumutung Wagners, daß der Dichter auf besondre Thätigkeit verzichte, ist scharf zurückzuweisen: sie beruht auf einem schwer begreiflichen Irrtum über die Leistungsfähigkeit zweier Kunstgattungen.

Poesie ist wesentlich Gestaltung. Ein Goethisches Gedicht deckt sich keineswegs mit der Menge der Stimmungen und Gefühle des Gedichts; darum kann es auch nicht ersetzt werden durch ihre Wiedergabe in Tönen. Wagner verkannte die Eigenart des dramatischen Stils, als er seinen musikalischen Dialog für eine ‚natürliche dramatische Vortragsweise‘ ausgab;[306] er verkannte den Gehalt, die bildende Kraft und die Tragweite der Lautsprache, als er sie für zu arm für eine selbständige Kunstleistung hielt und sie durch die Tonkunst unterstützt wissen wollte. Er ging, auf die stärkste sinnliche Wirkung bedacht, am weitesten im Aufwande der äußern Bühnenmittel; aber dies Bestreben ist für das Schauspiel durchaus verwerflich, weil es von der Hauptsache, dem seelischen Vorgang, ablenkt.

Man kann Wagners Bemühn um ein Gesamtkunstwerk als den bedeutendsten Versuch ansehn, die im Verlauf der Zeit getrennten Zweige der Ton- und Dichtkunst, der Malerei u. s. w. wieder, wie im Anfang der Entwicklung, zusammenzubinden, ein Unternehmen, das nicht ohne Gewaltsamkeiten abgehn konnte. Es ist sonderbar, daß wir diesen für den Historiker rückschrittlichen Versuch als den größten Fortschritt empfinden.

Bevor wir dazu übergehn, unser Urteil über die Wagnerische Kunstform durch die Bemerkungen einiger nicht unbedeutender Männer zu bestätigen und zu er-

gänzen, schließen wir Wackernagels Kennzeichnung der Opernform an.

‚Im antiken Drama', so führt er aus*), ‚war die Musik der Poesie höchstens nebengeordnet, wo nicht untergeordnet: in der Oper macht sich jene zur Hauptsache, zur Herrin; die Poesie dient ihr nur noch; bei der ganzen Disposition des Stoffes werden vor allen Dingen die Bedürfnisse und der Vorteil der Musik ins Auge gefaßt und auch bei der weiteren Ausführung sollen die Worte eben nur eine notdürftige Grundlage sein für die Pracht und Zierlichkeit des musikalischen Gebäudes. Eine notwendige Folge dieses Verhältnisses ist, daß die Oper überall einen viel lyrischeren Charakter hat: daß sich hier, das Drama beinahe gar zu deutlich zergliedert in eine nur obenhin episch angeordnete Reihe von lyrischen Zuständen. — Eine andre Folge . . ist die Kunstlosigkeit der Operntexte, das Unpoetische des poetischen Teils. Dichter und Musiker werden, wenn jeder etwas Rechtes leisten will, einander meist unbequem: den Dichter beengt die Suprematie, die der Komponist anspricht; der Komponist will nichts wissen von der Nebenbuhlerschaft des Dichters . . . Was somit der Oper an Poesie gebricht, sucht sie nun auf einer anderen Seite zu ersetzen: die Malerei, die Mechanik mit all ihren Künsten werden zu Hilfe gerufen, um die Sinne zu reizen, um durch allerlei Überraschungen den Geist gefangen zu nehmen . . .' Obwohl Wackernagel Richard Wagner als Ausnahme nennt, unterdrückt er doch nicht A. W. von Schlegels Urteil ‚Die Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Dekoration sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper.'

9.

Den tiefern Beurteilern der Wagnerischen Kunst, bei denen die Frage: Anhänger oder Gegner? hinfällig, hat

*) Poetik, Rhetorik und Stilistik, 2. Aufl. Halle a. S. 1888, S. 302 ff.

sich ein Doppeltes aufgedrängt: ihre unbändige Gewaltsamkeit und Maßlosigkeit und ihre romantische Pracht. Ihre Welt und Menschheit beseelt der Geist und die Leidenschaftlichkeit der individualistischen Renaissance. Über ihr Verhältnis zur Beschaffenheit des Zeitalters und zu der Tonkunst vor ihr hat sich Nietzsche trefflich ausgesprochen*).

Dieser Forscher lehnt im besondern drei Eigenheiten Wagners als höchst bedenklich ab: die schauspielerhafte Lehre von der Musik als einem Mittel des Ausdrucks, was sie ihrem Wesen nach nie werden kann**), die prunkhafte Bühne als Selbstzweck statt eines Mittels und den Widersinn der Gleichzeitigkeit von Tongefüge und Handlung.

Freilich folgte Wagner dem Vorbilde Glucks, der in der Widmung zu seiner Alceste erklärte: „Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situation zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen.‘ Allein der Ton tötet den dichterischen Ausdruck; möglich ist nur, die Nachempfindung eines schauspielerischen Vorgangs in einer reinen Musik wiederzugeben, wie es Beethoven in der Coriolan-Ouvertüre that.

Die verschwenderische Ausstattung zeigt einen Mangel an Schlichtheit; eine Herrschaft des Theaters gefährdet den Adel der Kunst.

Über die dritte Eigenheit müssen wir den Philosophen selbst hören:

‚Nun aber die verlangte Gleichzeitigkeit und der genaueste Parallelismus des ganzen Vorgangs, im Musiker und im Drama. Da stört nun die Musik den Dra-

---

*) Werke X 397—403, 416—421.

**) a. a. O. IX 140.

matiker, denn sie braucht, um etwas auszudrücken, Zeit, oft zu einer einzigen Regung des Dramas eine ganze Symphonie. Was macht währenddem das Drama? Wagner benutzt dazu den Dialog, überhaupt die Sprache.

Da kommt nun eine neue Macht und Schwierigkeit hinzu: die Sprache. Diese redet in Begriffen. Auch diese haben ihre eignen Zeitgesetze:

Mimus allein Begriffswelt allein Musik allein	drückt das zu Grunde liegende Gefühl jedes in andern Zeitmaßen aus.

Im Wortdrama regiert die Macht, die die meiste Zeit braucht, der Begriff. Deshalb ist die Aktion oft ein Ruhen, plastisch, Gruppen. Besonders in der Antike: die ruhende Plastik drückt einen Zustand aus. Der Mimus wird also bedeutend durch das Wortdrama bestimmt.

Nun braucht der Musiker ganz andre Zeiten, und eigentlich sind ihm gar keine Gesetze vorzuschreiben: eine angeschlagene Empfindung kann bei dem einen Musiker lang, bei dem andern kurz sein. Welche Forderung nun, daß hier die Begriffssprache und die Tonsprache neben einander hergehen!

Nun enthält aber die Sprache selbst ein musikalisches Element. Der stark empfundene Satz hat eine Melodie die auch ein Bild der allgemeinsten Willensregung dabei ist. Diese Melodie ist künstlerisch verwendbar und ausdeutbar, ins Unendliche.

Die Vereinigung aller dieser Faktoren scheint unmöglich: der eine Musiker wird einzelne durch das Drama erregte Stimmungen wiedergeben und mit dem größten Teil des Dramas sich nicht zu helfen wissen: daher dann wohl das Recitative der Rhetorik. Der Dichter wird dem Musiker nicht helfen können: er wünscht nur soviel zu dichten, was man singen kann. Davon hat er aber nur ein theoretisches Bewußtsein, kein innerliches. Der Schauspieler muß vor allem wieder als Sänger eine

Menge thun, was nicht dramatisch ist, den Mund aufsperren u. s. w.; er braucht konventionelle Manieren. Nun würde sich alles verändern, wenn der Schauspieler einmal zugleich Musiker und Dichter wäre.

Er benutzt Gebärde, Sprache, Sprachmelodie und dazu noch die anerkannten Symbole des Musikausdrucks. Er setzt eine sehr reich entwickelte Musik voraus, die schon für eine Unzahl Regungen einen festeren erkennbaren und wiederkehrenden Ausdruck gewonnen hat. Durch diese Musikcitate erinnert er den Zuhörer an eine bestimmte Stimmung, in der der Schauspieler sich gedacht wissen will. Jetzt ist wirklich die Musik ein »Mittel des Ausdrucks« geworden: steht deshalb künstlerisch auf einer niedern Stufe, denn sie ist nicht mehr organisch in sich. Nun wird der musikalische Meister immer noch die Symbole in der kunstvollsten Weise verflechten können: aber weil der eigentliche Zusammenhang und Plan jenseits und außerhalb der Musik liegt, kann sie nicht organisch sein. Aber es würde unbillig sein, dies dem Dramatiker vorzuwerfen'*).

Soweit Nietzsches Aufzeichnungen vom Januar 1874, Urteile, die, mit andern Erwägungen verknüpft, ihn schließlich zu einem ungestümen Angriff auf die Kunst Wagners überhaupt führten. Ob diese wirklich, als ein Gemisch von Gewalt, Künstlichkeit und Unschuld, als überreizt und unwahr, ein furchtbarer Verderb der Nerven ist in ihrer Wirkung auf die Massen, statt eine Förderniß des gesunden Lebens wie alle echte Kunst: dies festzustellen ist Pflicht des Philosophen und des Arztes, nicht aber unsre Aufgabe. Daher gehen wir über den ähnlichen Einwand Dubocs gegen Wagner hinweg, daß die Wirkung seiner Kunst als Erregungsgenuß auftrete**).

*) a. a. O. X 405—407.

**) Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland, Leipzig 1889, S. 177—193.

W. H. Riehl führt in seinen Briefen über musikalische Erziehung*) einen Vergleich zwischen Wagners und Lullys Kunst durch. Bei beiden findet er statt Gesang den Sprechton (Deklamation), ein stetes, endloses Recitativ, von wirklicher, oft würdevoller Musik unterbrochen: den eingestreuten Chören, Märschen und Tänzen; bei beiden Tonmalerei, bei beiden den Prunk der Ausstattung, eine Stärke des Regisseurs. Aber die fette Instrumentierung, das Ausbeuten der technischen Mittel in ihrer äußersten Fülle sei ein Kennzeichen des Niedergangs. So gelangt er zur Ablehnung der formlosen, narkotischen Modulationsmusik und zu dem schroffen Urteil: Wagner verwechselt den dichterischen und den musikalischen Ausdruck, für ihn haben Lessing und Winkelmann nicht gelebt.

Scharf hat W. Kirchbach den Unterschied im Ausdruck des Dichters und des Tonsetzers dargelegt**). Die Tonkunst kann mit ihren Mitteln wohl allgemeine Gefühle hervorrufen, aber keinen Gegenstand oder seine Beziehungen zum Gefühlsleben bezeichnen; und gerade diese bilden, ausgedrückt in der Sprache, den Inhalt der dichterischen Erzeugnisse. Woraus erklärt sich die künstlerische Wirkung des Volksliedchens: Wenn ich ein Vöglein wär und auch zwei Flüglein hätt, flög ich zu dir? Etwa aus den Vorstellungen Vöglein und Flüglein, mit den reizvollen Erinnerungen, die sie wecken? Keineswegs! Sondern aus dem Wörtchen: wenn, aus der Annahme, die der Bedingungssatz ausdrückt, aus einem reinen Gedanken! Ebenso bei den Worten Romeos: Sie ist es, meine Göttin, meine Liebe! O wüßte sie, daß sie es ist! Hier ist das Gefühl der Sehnsucht, des Entzückens auf einen besondern Gegenstand bezogen; der Tonsetzer vermag,

---

*) Kulturstudien aus drei Jahrhunderten, 5. Aufl. Stuttgart 1896, S. 424, 444, 448 f., 453.

**) In dem Hefte: Was kann die Dichtung für die moderne Welt noch bedeuten? Berlin 1888, S. 19—24.

durch das Spiel der Flöten und Klarinetten, in uns nur das allgemeine Gefühl der Sehnsucht oder des Entzückens zu erregen. ‚Die Sehnsucht wird musikalisch durch das Reizmittel der Töne, womit sie einen ganz andern Wert für die Seele hat, als wenn sie poetisch wird durch die bestimmten und gedanklichen Bezüge, welche der Sprache gehören.‘ Die Tonkunst ist völlig machtlos, eine solche dichterische Stelle auszudrücken. Wie der Ausdruck, so ist auch der künstlerische Eindruck, der Genuß einer Darstellung des Entzückens durch Töne ganz verschieden vom Genuß einer dichterischen Darstellung der bestimmten Wünsche Romeos. Eine Kunst schließt die andre aus oder zerstört sie bei einer äußerlichen Verknüpfung. Wagners gewaltige Werke verbinden Musik mit Worten, nicht mit Poesie; wären dies seine Texte, so würde doch die musikalische Aufführung ihren Wert verflüchtigen; aber sie sind, verglichen mit wirklich dichterischen Gebilden, leere Hülsen.

‚Das poetische Drama‘, erklärt Hebbel*), ‚um es des Gegensatzes wegen so zu nennen, umfaßt den Menschen in seiner ganzen Totalität und in allen seinen Beziehungen zur Welt, das musikalische ist auf das Gemütsleben beschränkt, bringt dieses aber auch auf eine Weise zum Ausdruck, daß der Dichter verstummen muß.‘ ‚Geradezu alles was diesen (Shakespeare) zur dramatischen Spitze der Jahrtausende macht, kann der Komponist nicht brauchen; er muß die ungeheuren Kunstwerke wieder in die einfachen Novellen auflösen, aus denen sie hervorgingen und thut wohl daran, wenn er nur nicht das, was die Welt zur Bewunderung und zum Erstaunen hinreißt, deshalb für überflüssig erklärt, weil es nicht in seinen Kreis paßt.‘ ‚Der poetisch dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen mit dem musikalischen zusammen.‘

Beim Lohengrin, den er hoch einschätzt, urteilt er über

---

*) Im Brief an die Prinzessin von W. vom 27. Januar 1859.

den Text folgendermaßen*): ‚Er ist, das Verhältnis der Musik im Auge behaltend, gewiß einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben da erst an, wo er aufhört, und zwar im einzelnen, in jedem Vers, wie im Ganzen, im Gesamtorganismus. Um nur das nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jedermann von selbst, daß sie fragen wird; der Dichter müßte aber aus ihrer Frage etwas ganz andres als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte, er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwicklung und Auflösung müßten unendlich gesteigert und in gleichem Maße der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden.‘

Auch Otto Ludwig ließ Oper und Schauspiel neben einander gelten**). Aber Wagner stieß ihn ab: denn, statt wie Mozart die Bewegtheit und Erregung der Gestalt in die Melodie des Sängers zu legen und dem Orchester die Begleitung zu geben, giebt er ihm die Führung und malt mit ihm die Lage aufs stärkste aus, wodurch seine Gestalten mit ihrem Gesang fast erdrückt werden.

Manche Ästhetiker, wie R. Prölß***) weisen der Oper die Aufgabe zu, den Gefühlsinhalt einer Handlung zu entwickeln und die Gemütsbewegung der Gestalten durch den Gesang, die äußern Vorgänge durch die Instrumentation zu versinnlichen. Sie halten das Schauspiel weder für überflüssig, noch erkennen sie die Oper als seine höchste Form an.

Sicherlich sind jene Männer in Bedeutung und Lehren

---

*) Im Brief an die Fürstin Wittgenstein, vom 24. Aug. 1858.

**) Gesammelte Schriften, Leipzig 1891 VI 29 f.

***) Katechismus der Ästhetik, 2. Aufl. Leipzig 1889, S. 342 f. Vgl. den Aufsatz: Von den Brettern, die die Welt bedeuten; Grenzboten 1894 Nr. 30/31.

sehr verschieden. Man wird indes geneigt sein, an ihre Vorurteilslosigkeit zu glauben, um so eher, als einige die Wagnerische Kunst aufs höchste bewundern. Wie bemerkenswert ihre Übereinstimmung, zumal in der Meinung: es ist unmöglich, das Schauspiel durch die Oper zu ersetzen. Dies Urteil ist, so dünkt mich, nirgend entkräftet worden. Auf einer breiten Grundlage versuchten wir selbst mehrere Aufstellungen; Gedankenreihen, die uns zu dem gleichen Ergebnis zwangen. Der achtungswerte Gegner, der es nicht annehmen will, muß jede Einzelheit der dreifachen Beweisführung widerlegen. Er rette Wagners zerschossne Theorie, seine Texte für die dramatische Kunst, das Schauspiel der neuern Völker für die Tonkunst: wenn er das vermag! — Inzwischen wenden wir uns gegen den frechen und verwüstenden Einbruch der Oper in das Gebiet des Schauspiels.

10.

Fortwährend sehen wir, daß den trefflichsten Dichtern, einem Shakespeare, Goethe, Schiller oder Ludwig, die Vorwürfe gestohlen und auf das gräulichste für den Zweck des Tonsetzers zugerichtet werden. Der zeitgenössische Dramatiker züchtige den Dieb; den toten schirmt einzig die lebendige Kraft seiner Werke, wenn sie ausreicht, die Verstümmlung durch Fremde und jede Ungunst der Zeit zu überwinden.

Für die schmachvolle Lage der dramatischen Kunst in Deutschland giebt es eine Fülle von Gründen. Die wichtigsten sind der Mangel einer reinen Kunststätte, einer künstlerischen Bildung, die Wirksamkeit von mehreren hundert Bühnen, deren lautes Bestreben es nach Wagners Urteil[307] ist, die deutsche Ehre zu verraten*), die

*) Über das spanische Theater zur Zeit König Philipps IV. bemerkt Graf Schack (in seiner Einleitung zu Calderon, Ausgabe der Cottaschen Bibliothek der Weltlitteratur): ‚Es gab damals keine hoffährtigen und ungebildeten Theater-Intendanten, die das Reper-

Zerrüttung des Sinns für Dramatik und des Geschmackes unter der Übermacht der Oper mit ihrem blendenden Ausstattungspomp.

Die Leiter der Schauspielbühne waren so thöricht, mit den Reizen der Oper zu wetteifern. Sie ließen das kostspielige Beiwerk, in Ausstattung, Tanz und Beleuchtung, aufdringlich hervortreten; statt der Kunst zu dienen, maßte sich jetzt das Bühnenwesen die Herrschaft an. Die Schauspielkunst verblaßte: sie gab das scharfe Kennzeichnen der Gestalten, durch Haltung und Sprache, auf und überließ sich gespreizten Gesten und einem gehobnen Vortrage. Damit ward der Niedergang befördert.

Die Annäherung des Schauspiels an die Oper im Gebrauch dieser seiner Mittel ist verderblich: sollt es sich mit dem dritten Mittel, dem Stil, anders verhalten?

---

toire aus Ballets, spektakulösen Opern sowie gemeiner Alltagswaare zusammensetzen und dazwischen nur notgedrungen ein älteres Stück von Ruf zu ihrer Ehrenrettung zum besten geben, der zeitgenössischen Produktion aber die Bühne so gut wie gänzlich verschließen und hierdurch offenkundig den Bankerott des Theaters erklären. Eine Bühne, welche keine andern, auf litterarischen Wert ernstlich Anspruch machenden Dramen vorführt, außer denen, die sie als Brosamen von der Tafel vergangner Zeiten auflieſt, würde weit besser ganz geschlossen, denn sie gereicht der Nation zur Unehre, und auch die Werke der großen Dichter früherer Zeit werden geschändet, wenn sie auf solchen, durch den gemeinsten dramatischen Trödel befleckten Brettern erscheinen müssen. — Es gab ferner in Spanien, als Calderon auftrat, keine Unternehmer, die in farbenprächtigen Kulissen und glänzenden Kostümen die Hauptsache der dramatischen Kunst erblicken, keine Gastspieler und Virtuosen, die nur nach sie beklatschenden Händen begehren und denen alle Mittel, sogar die schlechtesten Stücke, willkommen sind, wenn sie durch dieselben nur ein häufiges Hervorrufen erzielen können. Es gab weiter keine Dramaturgen; keine Journalisten und kritischen Koterien, welche die elendesten Hervorbringungen in den Himmel erheben, wofern der Verfasser zu ihrer Fahne geschworen hat, die Leistungen andrer Autoren dagegen unbarmherzig herabwürdigen. Die erste Bedingung für die Blüte einer dramatischen Kunst war vorhanden, indem zahlreiche, immer neue Schauspiele zur Darstellung gelangten.‘

Der Gang der Erörterung hatte uns veranlaßt, das musikalische Bühnenspiel dem Charakterdrama gegenüberzustellen, das idealistische Werk dem realistischen, und ihre tiefe Verschiedenheit deutlich zu machen. Oper und Schauspiel sind, wie wir fanden, um so besser, je reiner sie die Bedingungen ihrer Gattung erfüllen, d. h. je weniger jenes Schauspielerisches, dies Opernhaftes enthält. Hieraus bilden wir den Satz: alles Opernhafte im Schauspiel ist fehlerhaft; somit auch eine sangbare Sprache. Nur das eingeschaltete Lied ist auszunehmen.

Die zum Gesang taugliche Sprache erschien uns lyrisch gefärbt, hochtönend und getragen, gleichsam bauschig; ihr steht die rednerische nahe. Den Gegensatz bildet eine eng anschließende, knappe Sprache, die der Eigentümlichkeit der Gestalt genau angepaßt ist: und dies eben ist die dramatische.

Otto Ludwigs berühmte Untersuchungen fällen ein Urteil über die bisherige deutsche Dramatik von dem Grundsatz aus: was dem Schauspieler keine Aufgabe stellt, ist fehlerhaft. Wir hatten einen zweiten Grundsatz gewonnen: was sich für die Oper eignet, ist fehlerhaft. Sonderbar! Gerade eine dem Tonsetzer günstige Sprache zeigte sich undankbar für den Schauspieler: liegt hierin nicht eine glänzende Bestätigung der Ludwigischen Ergebnisse?

In der That kann der Dichter aus dem, wonach der Tonsetzer greift, entnehmen, was ihm im Schauspiel versagt ist. Er hüte sich vor einer Sprache, die nicht mehr nach der Eigenart der Gestalten abtönt, er vermeide das lyrische Aussprechen der Stimmung (die Arie), das Ausmalen der Lage oder eines Naturvorgangs: hierin ist ihm der Tonsetzer unermeßlich überlegen. Eine Festlichkeit, ein Aufzug, ein Naturvorgang kann höchstens den stimmungsreichen Hintergrund für das Thun seiner Gestalten abgeben. So lehnt Ludwig die Sprache ab, in der die gleichmäßig schönen Reden der Gestalten in den

späteren Bühnenwerken Goethes und Schillers abgefaßt sind; er verwirft die Form der Monologe: Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften; Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen; Eilende Wolken, Segler der Lüfte; er verwirft die gesprochnen Chöre der Braut von Messina: — weil sie alle das Spiel des Darstellers zum Vortrag erniedrigen. Diese Stücke neigen sich in der Form der Oper zu; kein Wunder, daß Wagner ihnen bezeugt, sie näherten sich seinem Kunstideale. Die klangvollen Arbeiten eines Halm bieten dem Darsteller nichts; dies bestimmt ihren geringen dramatischen Wert. Es ist Ludwigs wichtige Forderung, daß der Dichter aufs neue lerne, für den Schauspieler zu arbeiten; mit anderm Worte: das Verfahren Lessings, des jungen Schillers, Heinrichs von Kleist oder die charakteristische Richtung muß wieder aufgenommen werden. Sehen wir doch, wozu sie in England, in Spanien, in Dänemark geführt hat: und daß die Kunst Shakespeares, Lopes und Holbergs überboten wird, ist nicht sehr wahrscheinlich.

Was Schiller einbüßte, als er zur klassizistischen Behandlung überging, hat ein Gelehrter vom Ansehn Hettners hervorgehoben. Er hält es*) für fraglich, ‚ob Schiller später je den echten dramatischen Wurf seiner drei Jugenddramen wieder erreicht hat. Das Streben nach stilvoller Idealität macht sich nunmehr auf Kosten packender Lebensfülle geltend, die Charaktere werden zu schattenhaften Begriffsallgemeinheiten, schönredenden Masken verflüchtigt; Anlage zur Komik ging fast ganz verloren‘.

Wenn wir die beiden Gebiete der Oper und des Schauspiels streng trennen, um dadurch dem niedergedrückten und zum Teil im Gemeinen verflachten Schauspiele die Möglichkeit einer edlen Entwicklung zu eröffnen,

*) In seiner Geschichte der deutschen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert III 1.

so wird zu erwägen sein, ob sich für dessen andre Mittel nicht auch andre Vorwürfe empfehlen. Denn soviel steht nunmehr fest: Oper und Drama müßten, um künstlerisch zu wirken, den selben Gegenstand verschieden behandeln. Wär es möglich, für das gegenwärtige Deutschland die Aufgabe des Schauspiels im Gegensatz zu der der Oper deutlicher zu bezeichnen?

11.

Die deutsche Oper bevorzugte, zumal in ihrer neuern Bewegung, unter ihren Vorwürfen Mythos, Heldensage und Märchen. Erfordern sie doch nicht jene Festigkeit und Schärfe geschichtlicher Gestalten, die dem Tonsetzer so unbequem ist, wie dem Schauspieldichter vorteilhaft; sind sie doch reich an Stimmungen, festlichen Aufzügen und Naturgemälden; und das Übersinnliche und Wunderbare, dem Schauspieldichter eher ein Hindernis, gestattet der Tonkunst den Aufwand der eigentümlichsten und mächtigsten Wirkungen.

Dagegen hat sich das Drama mehr der Geschichte und Gegenwart zugewandt, weil hier sein Mittel, die körperliche, im besondern sprachliche Gebärde des Schauspielers, überall die stärkste Wirkung erzielen kann, ohne einer fremden Hülfe zu bedürfen.

Es ist nicht schwierig, einem deutschen Volksschauspiel, wie wir es noch nicht besitzen, Aufgaben zu stellen, wenn man es in einen Gegensatz zu Wagners musikalischem Bühnenspiele bringt als dem Gipfel der neuern deutschen Oper. Bei dem Widerstreit der zwei Gattungen ist es, da die eine vorzüglich vertreten, kaum zu kühn, eine Vermutung betreffs der andern, die uns fehlt, zu wagen; besser, eine Forderung in Hinsicht ihres Gepräges auszusprechen.

Es versteht sich von selbst, daß dem Volksschauspiel, gleich der Wagnerischen Oper, Größe und der Sinn für die Vorzeit des Vaterlandes nicht fehlen dürfen. Aber Wagners Kunstwerk wie seine Bühne wird schwerlich

volkstümlich und schlicht genannt werden können; ein heimatliches Schauspiel jedoch muß einfach und kindlich sein. Jenes ist zumeist schwer, aufdringlich, gewaltsam und ernsthaft; für dies wünschten wir keusche Anmut und Heiterkeit. Jenes ist hochwandelnd, dem Jenseits nachtrachtend, romantisch: dies fuße fest auf der Erde, es vertiefe sich ins Diesseits, es sei realistisch. Jenes überfliegt die deutsche Wirklichkeit, dies verkläre sie; jenes deutet die Vergangenheit der Nation, dies deute in ihre Zukunft. Hat Wagners Kunst mit der des Calderon etwas gemein, — wenn ein Vergleich aus der spanischen Dichtung hier erlaubt ist, — so sollte das Volksstück von der Frische eines Lope erfüllt sein.

Woher rührt doch der eigentümliche Zauber, in dem uns fremde Länder wie Indien, Hellas, Spanien oder Schottland erscheinen? Entstammt er der Bewunderung, die wir einer ehrwürdigen Kultur zollen? — Er ist wesentlich die Leistung der Kunst, im besondern der Dichtkunst jener stolzen Völker.

Ihre Poesie spiegelt alle Reize der heimischen Landschaft. Wie ist ihre Auffassung und Darstellung der umgebenden Natur voll religiöser und nationaler Empfindung! Wie feiert sie die Gottheiten, die Flüsse, die Tiere und Pflanzen, die Städte des Landes! Duft und Farben der Heimat zeigt Kalidasas zartes und inniges Schauspiel Sakuntala, zeigt des Sophokles herrlichstes Werk Oedipus auf Kolonos. Uns Spätgeborne entzückt die unvergängliche Schönheit jenes Chorliedes, in dem der Dichter die Lieblichkeit seines Gaues, den Ruhm des attischen Landes, seines Ölbaums, seiner Rossezucht und Seemacht verkündet: mit welchen Gefühlen mußt es der Hellene hören! In den Fabeln der griechischen Tragiker werden Argos und Mykene, Delphi, Theben und Athen, Aulis, Lemnos und Troja lebendig; aus dem spanischen Drama steigt die Pracht der alten Städte empor: Madrid am Manzanares, Toledo, Valencia, Cordova, Sevilla und

andre mehr. Wenn wir von Lissabon, dem achten Weltwunder, hören, in Tellez' Werk Don Juan und der steinerne Gast, oder vom Glanze des den Mauren entrissnen Granadas mit der Alhambra, in Calderons Schauspiel Gomez Arias; wenn wir in Lope blättern, in Alarcon Guillen de Castro, Guevara, Rojas, Moreto: welche Fülle von Poesie ziehn sie aus ihrer Landschaft und ihrem bunten Volksleben! Auch das altenglische Drama der Marlowe, Webster, Ford, Tourneur, Rowley, Beaumont-Fletcher, minder farbenreich, abhold künstlicher Verwickelung, aber gedankentief und ausgezeichnet durch Charakteristik und Gewalt der Leidenschaft, ließ sich volkstümliche Gestalten und Stoffe nicht entgehn: Greenes Flurschütz von Wakefield, sein gelehrter Mönch Bacon, der Bildner des ehernen Hauptes, Robin Hood bei Heywood und Ben Jonson, Shakespeares Sommernachtstraum und Wintermärchen, Was ihr wollt und Wie es euch gefällt geben davon Zeugnis. Muß ich an die schottischen Dichter, an Macphersons Ossian, an Burns und Scott, an die nationale Eigenart von Epos und Volkslied erinnern?

In der deutschen Dramatik ist der poetische Schatz der heimatlichen Landschaften so gut wie ungehoben.

Welche Wirrnis und Ratlosigkeit zeigt unsre Stoffwahl! Zu den Gegenständen, die dem Leben und der Vergangenheit des eignen Volkes entstammen, gesellt sich die Masse der von andern Völkern entlehnten; die wenig erfreuliche Geschichte unsrer Gesittung erklärt, warum dies vornehmlich biblische und Renaissance-Stoffe sind. Bis in die Gegenwart dauern die Nachwirkungen der fremden Einflüsse: wie Goethe wandte sich auch Grillparzer der griechischen Sage zu*); Hebbel und Ludwig suchten die unserm Volke nächstliegenden Stoffe noch in den jüdischen.**)

---

*) Sappho, Des Meeres und der Liebe Wellen, Das goldne Vließ; dazu Kleists Penthesilea und Hebbels Gyges und sein Ring.

**) Hebbels Judith, Herodes und Mariamne, Ludwigs Makkabäer; dazu Grillparzers Esther.

Spanische, französische, englische und russische Vorgänge sind auf unsrer Bühne eingebürgert*): welche Vielseitigkeit, welcher Vorzug unsres Dramas gegen das der beschränkten Hellenen! Und doch hielt Lessing einheimische Sitten im komischen wie im tragischen Drama für zuträglicher als fremde; ihr Vorteil beruht ihm auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen: sie erleichtern dem Dichter die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.**) Diesen Vorteil haben Götz und die Räuber, Faust und Tell, haben fast alle Schauspiele Kleists***); Iphigenie und auch Tasso entbehren seiner. So wundervoll diese Schöpfungen sind: sie verlangen zu ihrem genaueren Verständnis nicht nur einen gebildeten Hörer, sondern einen gelehrten. Wie darf der deutsche Dichter die Kenntnis des griechischen Sagenkreises bei seinem Volke voraussetzen? Was kümmern es die Götter des Olympos und die Schicksale der Atriden? Und gerade den unterrichteten Zuschauer stört es, daß der gleichmäßig gehobne Ton der Rede, der Zweikampf mit epigrammatischen Einzelversen, die Sentenzenfülle so wie die Bildungsstufe der Personen mit Zeit und Ort der Handlung streiten: das Vorbild der Griechen und Franzosen und des Dichters klassizierende Abneigung gegen das Großartig-Gewaltsame erklären dies Verfahren, das der Eigenart der Gestalten schädlich, aber sie rechtfertigen es nicht.†)

---

*) Grillparzers Jüdin von Toledo, Schillers Don Carlos, Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, Demetrius.

**) Hamburgische Dramaturgie, 97. Stück.

***) Der zerbrochne Krug, Das Kätchen von Heilbronn, Die Hermannschlacht, Der Prinz von Homburg.

†) Ebenso verwerflich ist die Nachahmung fremder Eigentümlichkeit in der epischen Gattung. Indem Goethe Vossens sog. homerischen Stil in Hermann und Dorothea erhielt, schwächte er, nach U. v. Wilamowitz-Moellendorfs Urteil, die Wirkung des Gedichts bei Hoch und Niedrig. ‚Es ist ein Unding, zu griechischen Versen deutsche Sprache zu verwenden.‘ v. Wilamowitz-Moellendorf, Euripides Hippolytos, Berlin 1891, S. 9.

Warum tadelt der Kunstrichter nicht Willkür und Nachahmungssucht auch in der Wahl der Gegenstände? Die gegebnen Stoffe sind die einheimischen: unsre Geschichte, unsre Volkssagen und Märchen; auf Glauben und Meinung des Volkes muß unsre Dichtung sich gründen: aber wie wenigen ist diese Erkenntnis Herders*) vertraut! Und doch fanden die ernsten deutschen Begabungen nach langer Irrfahrt den Zugang zu der uns eignen Poesie, so Immermann in seinen drei Meisterschöpfungen: der Mythe Merlin, der westfälischen Dorfgeschichte vom Oberhof und der epischen Dichtung Tristan und Isolde. In unsern Gauen ruht der unerschöpfliche Reichtum unsres Volkes. Die Sitze der alten Kaiser, Aachen, Goslar, Prag und Wien, das ehrwürdige Köln, Trier, Mainz und Worms, der Kyffhäuser und die Marienburg, all diese Zeugen einer großen Vergangenheit sind zugleich die Stätten deutscher Poesie. Möchte doch die Kunst uns ein höheres Leben in den schönsten und bedeutsamsten Gegenden des Vaterlandes vor Augen stellen! Was weiß davon unser angebliches Lustspiel, vom Schlage eines Bauernfeld, in seiner Nüchternheit? Hinwieder setzte unsre höhere Dichtung bisher ihren Stolz darein, in den Wolken zu schweben; der französische und deutsche Klassizismus sah von dem gerade ab, was die alten Hellenen thaten: der künstlerischen Gestaltung der heimischen Sage und des heimischen Volkslebens, der Verwertung aller eignen Verhältnisse. Erscheinen uns die Örtlichkeiten und Angelegenheiten der Heimat als zu gewöhnlich? Sind wir nicht stark genug, um aus der wirklichen Welt die poetische aufzubauen?

---

*) Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst. Auch Ludwig forderte eine volkstümliche und provinziale Kunst; Gesammelte Schriften, Leipzig 1891 V 42, 214, 262 VI 46, 76, 79, 83 f., 179, 207, 232 f., 452 f. — Woher stammt doch die Romandichtung unsres großen Alexis? Die Schriften Stifters, Storms und Raabes?

Eine Vereinigung wackrer Männer bereitet die Einsetzung von Kampfspielen, die Gründung eines Nationalfestes vor: wo ist die deutsche dramatische Kunst dafür, die allverständlich, über die Staatsgrenzen hinaus, zu der Nation spräche? Die Niederländer des Egmont, die Schweizer des Tell, die Brandenburger des Prinzen von Homburg sind nur Teile des deutschen Volkes. Schweigen wir von Wagners Tonschöpfungen, so bleibt nur die Hermannschlacht von Kleist: woher gedenkt der Festausschuß treffliche Bühnendichtungen zu nehmen, da eine nationale Dramatik der Deutschen noch nicht vorhanden ist?

Durch den volkstümlichen Stoff erlangt der Künstler Vorteile von höchstem Wert: Erdgeruch, Sinnlichkeit, Farbe und Stimmung, so wie die lebhafte Teilnahme der Hörer; ruht doch das Werk durchaus auf heimischen, allen gegenwärtigen Verhältnissen.

Der heimatlichen Landschaft als dem natürlichen Hintergrunde des deutschen Volksschauspiels entspricht das Volksleben als Stoff.

Aber die Kunst erscheint erst in der Bewältigung des Stofflichen: und dies geschieht durch die charakteristische Form. Die künstlerische Absicht bestimmt, wie den Gegenstand, so auch die Behandlungsweise*). Hier erschließen sich, im besondern für die Technik, gerade nach den Bemühungen unsres Klassizismus die schwierigsten Aufgaben. Sprache und Verskunst der hellenischen Tragiker waren das Erzeugnis einer sehr langen Entwicklung; so ist auch das Deutsche als künstlerische Stil-Eigenschaft erst noch zu finden.**)

Der Künstler durchgeistigt seinen Vorwurf: er giebt ihm den bedeutenden Gehalt durch seine Persönlichkeit.

---

*) Heinrich von Stein, Vorlesungen über Ästhetik; Stuttgart 1897 S. 35, 39.

**) Nietzsche, Werke X 261.

Ist er selbst nicht rein und frei in seiner Welt- und Lebensauffassung, kommt nicht eine große Seele in seinem Werke zum Ausdruck und zur Wirkung, so sind Gestaltungs- und Darstellungskraft umsonst verschwendet. Der Genius allein erquickt und erschüttert, mag seine Kunst, gleich der glatten See, die Anmut und leichte Schönheit eines Sophokles, Rafael und Mozart zeigen oder, gleich dem stürmenden Meere, die ungeheure Gewalt und Erhabenheit des Aischylos, Michel Angelo und Beethoven.

‚Als die beiden Pole aller gesunden Kunst', äußert Ludwig Richter, ‚kann man die irdische und die himmlische Heimat bezeichnen. In die erstere senkt sie ihre Wurzeln, nach der andern erhebt sie sich und gipfelt in derselben.'

In diesem Ziele kommen das Künstlerische und das Religiöse überein; sind doch Kunst und Religion nur zwei Gestaltungen der selben Anlage. Und sie, bestimmt zusammenzuwirken, sollten sich höchst unnatürlich bekämpfen? Zwar eine in Niedrigkeit versunkene Bühne erzürnt den Künstler wie den Priester; aber eine edle Kunst wird nur von einer lebensfeindlichen und rohen Geistlichkeit als sündhaft verpönt. Gottesdienst war das althellenische Theater; in Spanien begünstigte der Stand der Kleriker die dramatische Kunst, und die größten Bühnendichter gehörten ihm an. Schon hat die deutsche Kunst den Zwiespalt der christlichen Bekenntnisse überwunden: die Werke Webers und Wagners, Eichendorffs und Wilhelm Müllers, Ludwig Richters und Hermann Vogels, der Katholiken wie der Protestanten, entstammen einem Geiste: dem ihres Volkes. Wenn die Kunst unsern Festen den alten Sinn wiedergäbe, Weihnachten und Johannis den der winterlichen uud sommerlichen Sonnenwende, Ostern und Pfingsten den der Frühlingsfeiern, wenn sie die deutsche Heiterkeit wiedererweckte: welche Hoffnungen dürften wir daran knüpfen!

Soviel hier über einen Gegenstand, der an andrer Stelle ausführlich behandelt ward.

12.

Ich kehre zu dem Punkte zurück, von dem ich ausging, zu der Frage: lassen sich die Grenzen der Ton- und Dichtkunst nach dem Vermögen ihres Ausdrucks bestimmen?

Aber, könnte jemand unterbrechen, warum in aller Welt steht Wagner in der Mitte dieser Untersuchung? Weil er, antwort ich, in Lehre und Werken das größte und verführerischste Beispiel der Grenzverrückung ist. Es lohnt sich für den Gelehrten wie für den Künstler, seine Irrtümer aufzudecken. Sollte man es glauben, daß diese Irrtümer einen großen Kunstforscher zum Anwalt haben? Dessen Verdienst gerade die Grenzbestimmung zwischen einzelnen Gattungen ausmacht: — Lessing selbst?

Wagner hat die Stelle, auf die wir uns beziehn, wohl nicht gekannt; er hätte sich die Berufung auf einen so angesehnen Zeugen schwerlich entgehn lassen. Sie handelt von der Möglichkeit einer Verbindung verschiedner Kunstgattungen.

‚Von der Verschiedenheit der Zeichen', sagt Lessing in der nachgelassenen Anordnung einzelner Gedanken zum zweiten Teile seines Laokoon*), ‚deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Teil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen eben deswegen weil sie willkürlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkürliche Zeichen zugleich auf

*) Hempelische Ausgabe, Stück 15, Seite 303 ff.

einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Teilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedne Sinne sind, so kann diese intime Vereinigung wiederum ihre Grade haben.

Die Vereinigung willkürlicher, auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen, auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung von Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.'

Der Poesie und Musik? Nur der Worte und Musik! Allein wir sahen, daß selbst deren Verbindung keineswegs zu einer Einheit führt. Doch hören wir Lessing weiter.

‚Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man

die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende wäre, noch unbearbeitet gelassen hat. Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nämlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subserviret, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviret, nicht der andern schadet und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.'

Daß dies alles der Fall, war unser Ergebnis.

‚Dieses Subserviren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der andern richtet, und wenn ihre verschiednen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leiden-

schaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungnen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.‘

So? Ich fürchte der Beweis wird schwierig sein, daß eine nicht gedrängte, gedichtete Poesie sehr gut sein kann; man müßte denn Wagners Texte für eine gute Poesie in Anspruch nehmen. Aber Lessing hat richtig erkannt, daß die Tonkunst einer weit lockreren Art der Sprache bedarf als die Dichtkunst. Es fällt auf, daß ihm von hier aus nicht ein Zweifel aufstieg, ob denn eine Vereinigung der beiden Künste, wie er es glaubte, überhaupt möglich sei.

‚Daß eine Sprache‘, fährt er fort, ‚vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstreitig; nur will gern kein Volk das wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht blos in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zu Folge der ge-

machten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht weil die kurzen Wörter auch meistenteils hart sind und sich schwer untereinander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen.‘

Hierauf erörtert Lessing die Vereinigung willkürlicher (so) auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen: die Verbindung der Tonkunst mit der Tanzkunst, der Dichtkunst mit der Tanzkunst und der vereinigten Ton- und Dichtkunst mit der Tanzkunst; von ihnen hält er die erste für die vollkommnere, weil der Unterschied des Zeitraums wegfällt, den ihre Zeichen nötig haben. Eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen scheint ihm die Pantomime der Alten zu sein. All den bisher genannten vollkommnen Verbindungen setzt er die unvollkommnen entgegen, die willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbinden; ihre vornehmste ist die Verbindung der Dichtkunst mit der Malerei.

Doch genug; wir wünschten nur zu sehn, ob Lessings Ausführungen unsre Stellung erschütterten. Und dies thun sie durchaus nicht. Vielmehr stößt Lessing selbst fast mit eignen Urteilen zusammen. Je klangreicher (oder auch je malerischer) ein Dichter, um so weniger wird man ein Tonstück (oder ein Gemälde) aus ihm ziehen können. ‚Das Meisterstück des dichterischen Wohlklangs‘,

bemerkt er*), ‚der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Componisten brauchbar zu sein, er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a—u—e; was drüber ist, ist vom Übel.‘ Wiederholt prägt er den ausgezeichneten Grundsatz ein**): ‚Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen imstande ist.‘ —

Als die vier höchsten Gattungen der Kunst gelten die Dicht- und Tonkunst, die Malerei und die Bildhauerkunst, weil ihr Gegenstand vornehmlich der Mensch ist. Überblicken wir, um ihre Grenzen zu erkennen, ihren Gebietsumfang, ihren Vorwurf, ihre Mittel, die Art, Stärke und den Gegenstand ihrer Wirkung.

Der Gebietsumfang oder das Ausdrucksvermögen ist am größten bei der in Raum und Zeit unbeschränkten Dichtkunst. Kleiner ist das Gebiet der bildenden Kunst, die nur einen Augenblick darzustellen vermag; kleiner auch das der Tonkunst. Diese Gattungen entschädigt die Unmittelbarkeit ihrer sinnlichen Wirkung und die höchste Feinheit in der Darstellung der sichtbaren, greifbaren, hörbaren Welt sowie der der Gefühle.

Den Vorwurf oder Gegenstand, das, was zum Ausdruck kommt, bildet für die Dichtkunst der Mensch als

---

*) Anhang zum Laokoon, a. a. O. S. 224. Vgl. im 51. Briefe, die neueste Litteratur betreffend, die Ausführung, ‚wie wenig es dem Musikus überhaupt hilft, daß der Dichter ein wohlklingendes Metrum gewählt und alle Schwierigkeiten desselben sorgfältig und glücklich überwunden hat. Oft ist es ihm sogar hinderlich, und er muß, um zu seinem Zwecke zu gelangen, die Harmonie wieder zerstören, die dem Dichter so unsägliche Mühe gemacht hat. Da also der prosaische Wohlklang entweder von dem musikalischen verschlungen wird, oder wohl gar durch die Collision leidet und Wohlklang zu sein aufhört, wäre es nicht besser, daß der Dichter überhaupt für den Musikus in gar keinem Silbenmaße schriebe und eine Arbeit gänzlich unterließe, die ihm dieser doch niemals dankt?‘ —

**) a. a. O. S. 289, vgl. 278.

Geist, Gefühl und Wille, sein innres und äußeres Leben, die Natur, soweit sie bewußt wird und in der Sprache erscheint; für die Tonkunst der Mensch, soweit er Gefühl ist und Natur, soweit sie tönt; für die Malerei der Mensch als Flächen-Gestalt: Geist, Gefühl und Wille nur, soweit sie sichtbar werden, und Natur, soweit sie strahlt; für die Bildnerei der Mensch als körperliche Gestalt: Geist, Gefühl und Wille und Natur, soweit sie sichtbar und greifbar erscheinen.

Welches wären nun die Mittel, wodurch oder die Stoffe, in denen die Kunstgattungen ausdrücken? Die Dichtkunst bedient sich der gegliederten Lautsprache, die Tonkunst der Töne, die Malerei der Farben, die Bildhauerkunst endlich des Steins oder des Metalls.

Was die Art des Eindrucks oder der Wirkung anlangt, so wirken Dicht- und Tonkunst in der Folge der Zeit, in der Form des Nacheinander oder sich bewegend (successiv), die bildende Kunst im Raum, in der Form des Nebeneinander oder ruhend (coexistent).

In der Stärke des Eindrucks oder der Wirkung kann sich kein Kunstmittel mit dem Tone messen. Darnach käme die bildende Kunst, einschließlich des Schauspiels; zuletzt die übrige Dichtkunst.

Der Gegenstand des Eindrucks oder der Wirkung ist für die Dichtkunst der Geist, das Gehör, zum Teil das Gesicht; für die Tonkunst das Gehör; für die Malerei das Gesicht; für die Bildhauerkunst Gesicht und Getast.

Man betrachte diese Aufzählung, und man wird eine merkwürdige Thatsache gewahren: die durchgehende Verschiedenheit der Kunstgattungen im Ausdrucksvermögen, in dem, was zum Ausdruck kommt, in den Mitteln, in der Art, Stärke und dem Gegenstand ihres Eindrucks. Jede Kunstgattung hat ihre eigentümlichen Vorzüge und Nachteile; keine übertrifft die andern völlig.

Hieraus folgt, daß die höchsten Leistungen jeder Kunstgattung nur durch die strenge Beobachtung ihrer Gesetze

erreicht werden können. Unternimmt es die größte Begabung, etwas auszudrücken, was sich durch die Mittel ihrer Kunstgattung allein nicht ausdrücken läßt, so büßt sie die Grenzüberschreitung mit dem Mangel des Eindrucks.

Es hindert nichts, daß jede Kunstgattung die Unterstützung einer andern in Anspruch nimmt, sofern sie dadurch nicht ihre eignen Gesetze erschüttert. Die Tonkunst kann die Begleitung der Dichtkunst annehmen, und umgekehrt; aber nie darf ihr selbständiger Fluß durch das Mitwirken der fremden Kunstgattung gestört werden.

Die Verschmelzung mehrerer Kunstgattungen zu einer Einheit ist unmöglich wegen der Verschiedenheit und des Widerstreits ihrer Gesetze.

Wie verhalten sich nun im besondern Malerei, Dicht- und Tonkunst unter einander?

Die bildende Kunst, fand Lessing, stellt Körper dar; Handlung das ist eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen*), andeutungsweise durch Körper. Die Dichtkunst stellt Gestalten (Charaktere) dar, Handlung nur andeutungsweise durch Gestalten (Charaktere). Dies ist wenigstens Ludwigs Behauptung**), während die Lessings lautet: die Dichtkunst stellt Handlungen dar, Körper nur andeutungsweise durch Handlungen***). Der Widerspruch löst sich, wenn man erwägt, daß Ludwig aus der Schauspieldichtung, Lessing aus der erzählenden seinen Satz zog; aber ich möchte der Ludwigischen Fassung den Vorzug geben: denn auch das erzählende Gedicht rechnet nicht zur Kunst, wenn die Handlung nicht Ausfluß der Charaktere ist, wenn es nicht künstlerisch vollkommne Gestalten darstellt, deren Sittlichkeit freilich sehr unvollkommen sein kann. Die Tonkunst schließlich stellt Gefühle und Geräusche dar; sie vermag nichts andres auszudrücken.

---

*) Laokoon, H. A. S. 295.

**) Gesammelte Schriften V 508 f.

***) a. a. O.; XVI. Stück, S. 98.

Die Verschiedenheit in den Gegenständen dieser Kunstgattungen erklärt sich aus der Verschiedenheit ihrer Mittel. Zwar laß ich Lessings und Mendelssohns Unterscheidung willkürlicher und natürlicher Zeichen fallen, von denen jene der Dichtkunst, diese der Tonkunst und bildenden Kunst eigentümlich seien, weil sie sich nicht als scharf und durchgreifend zeigt; hält doch Lessing die Zeichen der Tanzkunst für willkürlich, Mendelssohn sie für natürlich*). Es geht indes nicht mehr an, die Zeichen der Dichtkunst, die Worte, willkürlich zu nennen; es sind ebenso natürliche Erzeugnisse des menschlichen Baues wie die Töne. Aber höchst wichtig ist es festzuhalten, daß im Mittel der Dichtkunst, in der Sprache, die engste Verbindung einer lautlichen (lautphysiologischeno der phonetischen) Thätigkeit mit einer bedeutsamen (psychologischen) erscheint; während das Mittel der Tonkunst, der Ton, nur eine schallende (phonetische) Thätigkeit ist. Durch die Sprache entsteht der Eindruck besondrer Vorstellungen, durch die Tonwelt der allgemeiner Gefühle. Schon aus dieser Grundverschiedenheit folgt, daß sich die außerordentlichsten Leistungen der Dicht- und Tonkunst ausschließen, nicht aber sich zu einem höchsten Gesamtkunstwerk vereinen; vielmehr muß, mit Ausnahme des Liedes, jede Verbindung beider Gattungen ihrer Form nach von geringerem Werte sein. In der Kunstgeschichte steht die Größe eines Shakespeare und Goethe der eines Bach und Beethoven gegenüber: Künstler, die auf das wundervollste den Gesetzen ihrer Gattung gemäß schufen.

Vermag der Tonsetzer auch**) durch die Veränderung in der Stärke und Höhe der Töne, im Zeitmaß, Takt und Rhythmus, in der Richtung und im Wechsel des Auf- und Absteigens in der Skala die Stimmungen der

---

*) a. a. O. S. 306, 244.

**) Wie Fechner ausführt, Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876 I 159 ff.

Heiterkeit und Trauer, der Aufregung und Sänftigung, der Kraft und Milde, der Erhabenheit und Lieblichkeit sowie Gemütsbewegung zu erwecken, so muß er doch stets eingedenk sein, daß das Mittel seiner Kunst sich an Bestimmtheit nie mit dem der Dichtkunst messen kann. Dort herrscht der Ausdruck des Allgemeinen, hier der des Besondren. Es verrät Entartung, wenn die Tonkunst sich unterfängt, die Sprache zu ersetzen, oder wenn die Dichtkunst im Klange schwelgt. Erst dann wird unser jüngere Dichtung, soweit sie nicht das Erzeugnis von Stümpern ist, Wert erlangen, wenn sie nicht mehr Gefühle, Stimmungen und Schildereien ausgießt, sondern sich zur Gestaltung erhebt. Den deutschen Dichtern, die ihre Aufgabe nicht mit der des Tonsetzers oder aber des Malers, des Gelehrten, des Redners und Politikers verwechseln, wird sich vielleicht auch, wenn sie über würdige Gegenstände nachsinnen, die Bedeutung ihrer Volksart, ihrer Heimat und Vorzeit erschließen, und nur sie werden den Weg zu einer Dichtung der Volksgesamtheit eröffnen.

Verzeichnis der Belegstellen.

Die Anführungen beziehen sich auf **Wagners** gesammelte Schriften und Dichtungen; 2. Auflage, Leipzig 1887. Die römische Ziffer bezeichnet den Band, die arabische die Seite.

1 III 9
2 IX 62
3 IV 239, 244
4 III 11
5 = 14
6 = 15
7 = 16
8 = 211 f.
9 IV 39
10 III 212
11 = 214
12 = 215
13 = 218
14 = 217
15 IX 157, 310, 342
16 = 315, 343
17 X 322
18 IX 301 f.
19 VIII 259
20 III 55 ff.
21 IX 113 f.
22 X 39
23 = 50
24 = 265
25 = 25
26 = 42
27 = 51
28 = 22
29 IX 140
30 IX 118 f.
31 = 60
32 = 165
33 III 24
34 = 26, 33
35 IV 226 f.
36 IX 94
37 VIII 48
38 IV 308, 335
39 IX 182, X 70, 77
40 X 121, 128 f.
41 = 123
42 VII 84
43 III 18
44 = 37
45 = 214
46 = 173
47 VIII 16 f, IX 116
48 X 67
49 = 133
50 V 54, VIII 169, X 68
51 V 57
52 X 1 f.
53 = 3
54 VIII 58
55 IX 173
56 X 147
57 = 57
58 = 58
59 = 66
60 = 67
61 V 6
62 III 123 ff.
63 = 129
64 = 130 ff.
65 = 141 ff.
66 VIII 59
67 V 6
68 X 143
69 III 53, X 144
70 V 8 f.
71 = 11
72 III 111
73 = 20
74 VII 84
75 = 89
76 V 10, II 248, IV 305, VII 84, 98, VIII 119, X 71
77 VII 98
78 II 235 f., III 38, IV 307 f.
79 II 236
80 VII 273
81 III 24
82 = 23
83 VIII 86

84 VIII 130, VII 278
85 VIII 61
86 IX 279
87 = 196
88 X 51
89 IX 188
90 VII 275
91 VIII 86
92 V 10, III 19, 173
93 V 16
94 V 20 ff.
95 = 49
96 = 23
97 = 24
98 = 25
99 = 27, IX 177
100 V 37
101 = 30, 40
102 VIII 51
103 X 72
104 IX 315
105 = 197
106 V 15
107 = 16
108 IX 214
109 = 227
110 = 259
111 VIII 73
112 IX 184
113 = 188
114 = 189
115 = 170
116 X 31
117 III 228
118 X 21
119 IX 280
120 = 135
121 = 135
122 III 235
123 VII 91
124 = 92
125 IX 200
126 = 203
127 III 237, 267
128 = 240
129 = 248, 250
130 = 252
131 = 293
132 = 258 ff., 289 f.
133 = 290
134 = 267
135 = 268 f.
136 = 273 f.
137 = 294 ff.
138 = 297
139 = 301
140 = 283
141 = 293
142 = 278
143 IX 207
144 = 209
145 = 201
146 III 21
147 IX 280
148 III 308
149 I Seite VI
150 III 50, 169
151 X 78
152 IX 175
153 VIII 56 f.
154 = 58
155 = 62
156 = 206
157 = 208
158 = 316
159 III 175
160 X 44
161 = 49, IX 186
162 IX 186
163 = 181 f.
164 IV 100
165 = 187
166 = 184
167 = 187 f.
168 = 199 f.
169 IV 190 ff., 197
170 V 63
171 = 13
172 IX 176
173 VIII 42 f.
174 = 62
175 = 60
176 = 60, 117
177 II 237
178 = 233 ff.
179 = 237
180 = 236
181 IX 193
182 = 194
183 VIII 131, 174
184 IX 194
185 VIII 131
186 IX 336 f.
187 X 15
188 VIII 121
189 III 39
190 = 162, 166
191 = 167 ff.
192 II 238
193 = 239
194 III 40
195 = 40
196 V 43
197 X 13, 19
198 = 14 f.
199 = 15
200 VII 285 f.
201 V 39
202 VIII 157
203 V 40, 45, VIII 173 f.
204 V 45 f.
205 II 239
206 VIII 152, 155, 157
207 = 158
208 IX 189
209 II 247 f., VIII 122 f.
210 II 249

211 VIII 129
212 = 122
213 IX 175
214 = 195
215 VII 84
216 VII 99
217 III 23
218 IX 305
219 IV 31
220 = 144
221 III 67, 75, IV 91
222 IV 145
223 III 29, IV 100
224 IV 6
225 IX 135
226 = 136
227 = 106
228 IV 6
229 IX 192
230 IV 8 f., IX 193
231 III 109 IV 10 ff.
232 IV 8
233 IX 193
234 IV 12 f.
235 IX 199
236 = 142
237 IV 14
238 IX 192
239 = 195
240 = 198
241 IV 20 ff. 26 ff.
242 IX 213
243 III 21
244 IV 25, 50
245 VII 94
246 IX 215
247 IV 38
248 VII 95
249 IX 190, 199
250 VII 97
251 III 78
252 = 67
253 VII 85
254 VII 100
255 = 85
256 III 150, VII 84, IV. 111
257 IV 4
258 III 158
259 III 67, 75
260 VII 102
261 III 150 f.
262 = 152 ff.
263 = 155 ff.
264 IX 130
265 III 157, V 60
266 III 309, VII 125, IX 102
267 III 309
268 IV 193
269 III 157
270 IX 210
271 III 228, 232
272 = 231
273 = 233
274 = 118
275 IX 103
276 = 105
277 VII 104
278 IV 98 f.
279 = 88
280 = 90 f.
281 = 208
282 VII 120
283 = 104
284 = 121
285 IV 88
286 VIII 18 f.
287 VII 121
288 = 111
289 = 112
290 III 160
291 VII 116
292 IX 303
293 X 302
294 III 148 ff., 160
295 IV 208
296 IX 307
297 IV 210 Anmerkung.
298 III 209
299 III 153
300 VIII 90 f.
301 IX 133
302 IV 208
303 X 180
304 VII 118
305 = 136
306 IX 212
307 = 155

Berichtigungen und Nachträge.

Seite 1 Zeile 5 statt auszudrücken lies: auszusprechen.

Zu Seite 8 Zeile 10: Idee, oder künstlerische Absicht.

Zu Seite 5: Die Kennzeichen großstädtischer Verfallslitteratur zeigen auch Schnitzler, Dörmann, Hoffmannsthal (Loris) in Wien, Demel, Dauthenday, Franz Evers in Berlin: Vertreter einer neurotischen, symbolistischen und theosophisch-mystischen Richtung. Das Organ der sogenannten Jungwiener ist ‚die Zeit'; ihr Führer Bahr typisch für die Zerstörung der Kunst durch den Feuilletonismus.

Seite 25. Der Klassizismus eine unvolkstümliche Litteratur humanistischer Bildung. Unter diesen Begriff fallen auch die Dichtungen Klopstocks, Wielands, Hölderlins u. v. a. Gellerts weltbekannte Fabeln und Erzählungen waren noch allen Volksschichten verständlich. Betreffs der Kennerkunst siehe Ludwigs gesammelte Schriften VI 183.

Zur Anmerkung auf Seite 39. Ebenso Grillparzer; sämtliche Werke, herausgegeben von Sauer, Stuttgart, 5. Ausgabe XVIII 73.

Zur Wagnerischen Kunstauffassung (S. 65 ff.). Die Ansicht von der Ungleichartigkeit der menschlichen Rassen teilte Wagner mit dem normännischen Grafen Gobineau, dem Verfasser des Essai sur l'inégalité des races humaines und der bewundrungswürdigen dramatischen Bilder la renaissance (deutsch bei Reclam). Für die deutsche Kultur scheint im Zeitalter Bismarcks dem Bayreuther Kreise die selbe Bedeutung zuzukommen, wie dem Weimarer im Zeitalter Friedrichs des Großen und Napoleons: er verband, teils äußerlich teils geistig, die großen germanischen Geister Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Gobineau, denen sich Liszt, König Ludwig, Baudelaire und Heinrich von Stein anschlossen. Wiederum erfuhren Philosophie und Kunst die Mißachtung und den Widerstand der sogenannten deutschen Bildung: hatte man über Schopenhauer geschwiegen, hatte sich Julian Schmidt gegen Hebbel gewandt, so bekämpften Freytag, W. H. Riehl u. a. Wagner und Nietzsche: diese

Angriffe in den ‚Grenzboten‘ sind lehrreich. Jedoch mit den Vergiftern der Kunst, wie Lindau, Lubliner und Blumenthal, mit Plattheit und Verderbnis in Theater und Presse lebten die anerkannten Schriftsteller und Dichter, die Geibel, Bodenstedt, Roquette, in friedlicher Eintracht: damit hat sich diese Gemeinschaft der Kleinen selbst das Urteil gesprochen.

Seite 124. Einheimische Stoffe bei Shakespeare: die Königsdramen, Die lustigen Weiber von Windsor, Cymbeline, Lear, Macbeth. — Ludwig a. a. O. V 205: ‚Eine solche Fruchtbarkeit (wie die mythischen Stoffe der Hellenen) können für unser Volk nur biblische Stoffe haben.‘ — Der Dichter erwächst, im Gegensatz zum Bildhauer, Maler und Musiker, ohne Unterweisung, nur durch Selbstzucht: bei der verwirrenden Fülle von Mustern sind daher Ludwigs Studien so wie Goethes Gespräche mit Eckermann für ihn unschätzbar; auch Grillparzer hat sehr gesunde ästhetische Ansichten. Entbehrlicher ist der grüblerische Hebbel. Schillers Philosopheme und vollends die spekulative Ästhetik verführen und verderben den Anfänger: heut zerrt man freilich Kantische Probleme vor Gymnasiasten!

Sonderabdruck der Einleitung, unvollständig, in der Unterhaltungsbeilage der Deutschen Zeitung vom 5. Mai 1897, des Abschnitts Mangel und Notwendigkeit einer Nationalpoesie in der Wochenschrift Die Kritik vom 22. Mai 1897, beide in Berlin; des Abschnitts Volkstümliche Dramatik in der Dresdner Halbmonatsschrift Der Kunstwart, zweites Maiheft 1894, hier verändert.

C. Röle & Co. (Vereinsdruckerei), Berlin N

den einschlägigen Verhältnissen vertraut ist und sich darüber keinerlei Illusionen mehr macht. Der Verfasser hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, bei sämmtlichen deutschen Bühnen Erhebungen darüber anzustellen, wieviel neue Stücke alljährlich bei den einzelnen Direktionen eingereicht, wieviel Originalnovitäten und wieviel lokale Novitäten in den verschiedenen Theaterstädten gegeben werden . . .

Germania, 13. 7. 1893: Viertausend Theaterstücke pro anno! Die dramatische Muse kommt aus den Gevattergeschäften gar nicht mehr heraus, wenn sie überall dabei gewesen sein will! Da muß man wohl des Verfassers Ausführungen beistimmen . . . . . .

Hannoverscher Courier, 3. 11. 1892: In einem längeren Artikel über „das Kgl. Theater und seine Zukunft" u. A.: Der Verfasser hat hier den Versuch gemacht, eine statistische Übersicht über Eingang, Aufnahme und Aufführung der dramatischen Produktion zu bieten. Er hat Anfragen an die verschiedensten Theater gerichtet und die ihm mitgetheilten Zahlen zu einer Tabelle vereinigt. Er stellt darin die durchschnittliche Zahl der jährlich eingereichten Stücke zusammen mit der Anzahl der im Theaterjahre 1890/91 aufgeführten Originalnovitäten und der annähernden Zahl der lokalen Erstaufführungen 1890/91. . . . .

Preußische Jahrbücher, Oktober 1893: Die Uebelstände, an denen das deutsche Theater heute krankt, liegen vor aller Augen; der wesentlichste ist das ungesunde Verhältniß zwischen der Bühne und der dramatischen Produktion. Hierüber hat obige Schrift eine interessante statistische Zusammenstellung gegeben. Es ist thatsächlich dem dramatischen Dichter heute nur möglich, sein Werk auf die Bühne zu setzen durch Vermittelung eines bestimmten Ringes, der die Bühne wie die Presse terrorisirt . . . .

Deutsche Romanzeitung, 1893 Nr. 25: Der Verfasser liefert in obiger Schrift einen gutgemeinten Beitrag zu diesen Reformen.

Aus der daselbst gegebenen Uebersicht geht mit erschreckender Deutlichkeit das Mißverhältniß zwischen Produktion und Verbrauch hervor . . . .

Tägliche Rundschau, 6. 7. 1893: Die Massenerzeugung auf dem Gebiete der Litteratur, vornehmlich des Dramas, ist überraschend. Die Anzahl der verschiedenen Originalstücke, welche bei den Theatern des Deutschen Reiches in einer Spielzeit eingehen, beträgt etwa viertausend. Der Verfasser, dem wir diese Angaben, die er mit Bienenfleiß gesammelt, verdanken, liefert in seiner Broschüre eine Studie über Eingang u. s. w. . . . . . Darum sagt Verfasser mit vollem Recht, daß es eine ungemeine Unterstützung der dramatischen Kunst bedeuten würde, wenn jede der etwa 180 Provinzialbühnen auch nur 10 eingereichte Originale der tragischen oder komischen Gattung in der Spielzeit herausbrächte. Das gäbe 1800 verschiedene neue Werke in der Spielzeit — gegen 100 jetzt. — Die dramatische Kunst muß dezentralisirt werden!

Druck von E. Wertheim, Berlin N.W., Friedrichstr. 94.

Vögl

Wachler, Ernst,

Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste Eine Streitschrift.
Inhalt: Mangel und Notwendigkeit einer Nationalpoesie. Volkstümliche
Dramatik. Die Grenzen der Ton- und Dichtkunst

Berlin 1897